كلمة أولى

يحفل هذا العدد الجديد من مجلة فصول بباقة من المقالات والدراسات المتنوعة حول الترجمة. والترجمة نشاط إنساني يمارسه الأشخاص والمجتمعات لتتلاقح العلوم والمعارف والتخصصات، ولتنمو الحضارة وتتقدم الشعوب.

وكما تحكي الأسطورة القديمة عن برج بابل الذي كان سببًا في ظهور المترجم، ذلك الشخص ذو الدور الإنساني النبيل في إذابة الفوارق الفكرية والمعرفية بين البشر، وصاحب الدور البارز في التفاهم والتقارب بين الثقافات.

ولا شك أن المجتمعات المنتجة للعلم والمعرفة هي أكثر المجتمعات تقديراً لدور المترجم ووظيفته. وكلما ازداد المجتمع تقدمًا وقدرة على الإنتاج المعرفي ازداد إقباله على الترجمة واهتمامه بالمترجم. ففي عصر المأمون كان عمل المترجم يوزن بالذهب، وفي عصر محمد علي كوفئ رفاعة الطهطاوي عندما أنجز ترجمة كتاب الجغرافيا العمومية لملطبرون، بمنحه رتبة أميرالاي. وكان المشروع الفكري لرفاعة الطهطاوي هو "نقل وترجمة العلوم والمعارف العصرية" وكان من أدوات تحقيق هذا المشروع الحضاري إنشاء مدرسة الألسن وهي من أقدم المؤسسات العلمية التي أسهمت في تأسيس معالم المجتمع المدني الحديث في منطقتنا العربية.

ونحن في الهيئة المصرية العامة للكتاب نحرص على مواصلة هذا المشروع الحضاري الكبير والمساهمة فيه وتطويره، في الاتجاهين، الترجمة من العربية وإليها. فإلى جانب إنجاز مشروع "تصدير الفكر العربي" من خلال ترجمة الأعمال الإبداعية والفكرية من العربية إلى اللغات الأخرى، فإننا نستمر ونواصل إنجاز مشاريع موازية في ترجمة الإبداع العالمي إلى لغتنا العربية.

ولأن مجلة فصول مجلة علمية متخصصة فقد اهتمت بمعالجة قضايا الترجمة من منظور علم الترجمة ودراسات الترجمة، ولذلك ضم هذا العدد دراسات في الترجمة أظنها ستحوز الإقبال من كل المهتمين بالترجمة علمًا ودراسة. خصوصًا أن الاهتمام بعلم الترجمة ودراسته نشط في الأونة الأخيرة في جامعات العالم المتقدم وفي المراكز البحثية المتخصصة؛ لأن الترجمة ليست فنًا فقط وإنما هي في طريقها لأن تصبح علمًا له مناهجه وأدواته وإجراءاته كما أن له مدارسه المتعددة التي نقرأ على صفحات هذا العدد طرفًا من إسهاماتها الثرية في هذا المجال.

والتحية للناقدة الأستاذة الدكتورة هدى وصفي رئيس التحرير وفريق العمل في هذه المجلة التي نرجو لها التقدم والنجاح دائمًا في تناول الجديد في قضايا الفكر والمعرفة من وجهة نظر نقدية.

ناصر الأنصارى

افتتاحية

يضم هذا العدد من مجلة فصول كمًا وافرًا من الدراسات والمعالجات النقدية والترجمات التي تدور كلها حول الترجمة والدراسات الترجمية التي أصبحت تشغل حيزًا مهمًا بين مجالات الدراسة الحديثة في العلوم الإنسانية والبينية، نظرًا للدور الأساسي الذي تقوم به الترجمة في التواصل المعرفي والتفاهم بين الثقافات والأعراق والأجناس في الشرق والغرب.

وفي هذا العدد نقوم بتجربة جديدة في ملف العدد الذي خصصناه لموضوع "الترجمة والتثاقف"، فقد استضفنا الباحث سامح فكري ليكون محررًا ضيفًا لهذا الملف، فقام باختيار عدد من المقالات في علم الترجمة لمجموعة من أعلام الدراسات الترجمية في الغرب، وقد كلفنا السادة المترجمين بترجمة المقالات وراجعها المحرر الضيف. وقد شكلت هذه المقالات التي تعالج قضايا الترجمة الراهنة القسم الأول من الملف وهو الدراسات، وجعلنا للملف قسما ثانيا رأينا أن يضم مجموعة أخرى من المقالات في موضوعات تهم الباحث العربي في هذا الحقل المعرفي الجديد نسبيًا. وهذه التجربة - تجربة المحرر الضيف - جديدة في مجلة فصول، ننفذها لأول مرة في هذا العدد.

وقد رأينا في مجلة فصول أننا لكي نلتزم بالاسم الذي أُطلق عليها منذ بداية صدورها ولكي نصل إلى أربعة أعداد في السنة، فيجب أن نُحدث بعض التعديلات في أبواب المجلة، ذلك أننا حتى الآن نجدنا لا نتعدى الثلاثة أعداد في السنة نظرًا لدسامة المادة المقدمة وأحيانًا لتأخير بعض الدراسات المرتبطة بملف العدد، خاصة أننا ألزمنا أنفسنا منذ البداية بمجموعة من الأبواب التي لاقت استحسانا من المتلقين ولكنها في الواقع تتسبب في تأخير ظهور المجلة لأنها تعتمد على مساهمات بعض الباحثين الذين قد تصادفهم ظروف تؤخر إرسالهم للمداخلات الخاصة بهم. لذا فإننا نود أن نلتزم بما يلي:

١ ـ ألا يزيد عدد صفحات المجلة وهي مجلة من القطع الكبير عن ٢٥٠ صفحة لا ٤٠٠ صفحة.

٢ ـ ألا يزيد عدد كلمات البحث عن ٦٠٠٠ كلمة أي ما يوازي ١٥ صفحة من صفحات المجلة.

فإذا استطعنا الالتزام بهذا الجدول مع إدخال بعض التعديلات أيضًا على بعض أبواب المجلة فإننا نستطيع أن نَعِدَ القارئ بأنه سيجد المجلة في الأسواق في مواعيد ثابتة وسيستطيع أن يقتني ٤ أعداد في السنة، فنرجو من مبدعينا ونقادنا أن يساعدونا لكي نستطيع الالتزام بهذا المنهاج الجديد.

وفي هذا العدد أيضًا فرضت علينا جائزة نوبل بعض التغيير في باب نص وقراءتان خاصة أن لوكليزيو الذي حصل على هذه الجائزة هذا العام، من الكتاب الذين استجابوا للقيم الإنسانية العالمية، وناصر في كتاباته المجتمعات التي كانت ضحية قهر الاستعمار أيا كان شكل هذا القهر سواء كان للمجتمعات القديمة أو الحديثة. وفي هذا الباب أيضًا مغامرة جديدة للمجلة وهي أننا قدمنا نصًا فرنسيًا مترجمًا إلى العربية وهو رواية "صحراء"، بقراءتين: واحدة عربية وأخرى إسبانية، وفي هذا نموذج جيد لما يسمى حوار الثقافات.

كما أن شخصية هذا العدد مجدي وهبة أستاذ الأدب الإنجليزي الذي قام بدور رائد في ترجمة المصطلح الأدبي والنقدي والبلاغي بين العربية والإنجليزية والفرنسية. وهو يعد - بحق - رائد التأليف المعجمي في مجال المصطلحات الأدبية، ولا شك أنه وضع الأسس لهذا النوع من التأليف الصعب والبالغ الأهمية في مجال الدراسات المتخصصة.

نأمل أن يحوز هذا العدد إعجابكم ونشكر كل الجهود التي بذلت من أجل أن يظهر بهذه الصورة التي نراها متميزة.

هدى وصفي

من ملفاتنا القادمة

١ـ الكتابة النسائية

٢ـ الرواية البوليسية

التعريفات

آمنة يوسف محمد عبده / أحمد صديق الواحي / ثيو هيرمانز / جاياتيري سبيفاك / حسام نايل / دلال بنت محمد بن طه بخش / سامح فكري حنا / علاء الدين محمود عبد الرحمن / لورانس فينوتي / لوردس كاريبدو لوبث / محمد العبد / محمد بهنسي / محمد عبد المطلب / منى بيكر / ميريام سلامة كار / نجوى إبراهيم عبد الرحمن محمد / هالة عبد السلام أحمد عواد .

الملخصات

نقد ثقافي أم قراءة ثقافية / دراسات الترجمة: البدايات والمسارات وأسئلة المستقبل / مفارقات وإشكاليات في فعل الترجمة وحقل دراسات الترجمة / الترجمة، جماعات التلقي، اليوتوبيا / إعادة تأطير الصراع في الترجمة / تسوية الصراع: رفاعة رافع الطهطاوي وترجمة "الآخر" في مصر القرن التاسع عشر / سياسات الترجمة / شعرية السرد في ديوان "أبجدية الروح" / شعر الحياة اليومية / سلطة الفضاء: قراءة في "صحراء" لوكليزيو / الشعرية والبناء السردي في رواية "صحراء" لجان-ماري ج. لوكليزيو .

• النص الاستهلالي:

نقد ثقافي أم قراءة ثقافية

محمد عبد المطلب

تتناول هذه الدراسة مفهوم القراءة الثقافية بوصفها انفتاحا للنص على أنساقه الثقافية التي أنتجته، لتصل من ذلك إلى الفارق بينها وبين القراءة الجمالية التي تحصر نفسها في البنية الداخلية فحسب، وخلال هذا الفارق، يمكن تبيين ازدواجية القراءة الثقافية، من حيث كانت قراءة السطوح والأعماق، ومن حيث ازدواجية القراءة من النص إلى أنساق الثقافة، ثم من الأنساق إلى النص. وقد وجهت الدراسة عناية خاصة إلى أهم ظاهرة في القراءة الثقافية، ونعني بها: ظاهرة (التراكم) التي تحتاج من القارئ إلى ذاكرة حية، تعي علاقة اللاحق بالسابق، وهو ما يتنافى مع مقولات (القطيعة والانقطاع) التي نادى بها بعض الحداثيين، ذلك أن إهمال ظاهرة التراكم، يحول الأنساق إلى قوالب جامدة، ويحول القراءة إلى قراءة آلية، لا تعي ما يكتنزه النص من توتر، ولا ما يضمه من طبقات ثقافية، وقد وثقت الدراسة هذه الظاهرة بالوقوف عند (نسق الأطلال) في الخطاب الشعري التراثي، وكيف تحول من نسق حياتي، إلى نسق اجتماعي، ثم استقراره عند الأدبية، مع احتفاظه بعنصر الفقد في كل تحولاته.

وبالضرورة، فإن القراءة الثقافية سوف تفارق القراءة الجمالية، إذ إن الأولى تنفتح على الخارج والداخل على صعيد واحد، بينما الثانية ستكون منغلقة على الداخل وحده، فلا تحتمل التغاير إلا في حدود ضيقة محكومة بتغير الذائقة. وقد اتجهت الدراسة إلى النظر في القراءة الثقافية وعلاقتها بالنص، بوصفها علاقة شبيهة بعلاقة (الدال بالمدلول) بعيدا عن الاعتباطية التي قال بها سوسير، وهذه العلاقة تتنافى مع مقولة (الأغراض الشعرية) في ذاتها، لأن صلاحيتها رهينة بالنسق الذي ولدها، ورهينة بتحولاته التراكمية.

• الملف:

دراسات الترجمة: البدايات والمسارات وأسئلة المستقبل

سامح فكري

إن التراكم المعرفي الذي أنجزته دراسات الترجمة يتضح منذ ألقى جيمس هومز ورقته في مؤتمر كوبنهاجن ١٩٧٢، ومنذ عقدي الخمسينيات والستينيات نبعت تحولات من وعي عام لدى المشتغلين بالبحث في الترجمة ومعظمهم جاء من علوم اللغة، من أمثال رومان ياكوبسون ويوجين نايدا وبيتر نيومارك، فقد انشغلوا بتحديد وحدة دراسة الترجمة. ثم ظهرت محاولات أخرى رأت أن الثقافة هي المجال الحيوي الذي يتم فيه إنتاج الترجمة وتلقيها. وعلى الرغم من أن الإنجاز الأكبر الذي حققته دراسات الترجمة – منذ إيفن زوهار صاحب نظرية النسق المتعدد، وتلميذه جدعون توري الذي أنجز مفهوم "معايير الترجمة"، ثم ثيو هيرمانز و"مدرسة التحوير"، ولورانس فينوتي صاحب كتاب "خفاء المترجم" – هو ربط الترجمة بالثقافة والنظر إليها بوصفها مرآة للثقافة التي تنتج فيها، فإن العديد من

التوجهات البحثية اهتمت برصد ظواهر الترجمة التي تنخرط في المجال السياسي والاجتماعي العام بغرض الاشتباك مع أفكار ومسلمات بعينها بغية مساءلتها وطرح بديل عنها. وظهرت أصوات منذ أواخر التسعينيات واستمرت حتى الآن، أمثال الناقدة التفكيكية جاياتري سبيفاك، والباحثتين منى بيكر وميريام سلامة كار، رفضت فكرة أن تكون الترجمة مجرد انعكاس لممارسات ثقافية، بل يمكنها أن تكون جزءًا من الحل أيضاً.

مفارقات وإشكاليات في فعل الترجمة وحقل دراسات الترجمة

ثيو هيرمانز/ ت: محمد بهنسي

إن المترجمين لا يتحدثون بالأصالة عن أنفسهم ولكن بالنيابة عن شخص آخر، فتناغم الأصوات وكذلك العلاقة التراتبية بينهما يتم التعبير عنهما من خلال الضرورة الأخلاقية وغالبًا القانونية التي تفرض على المترجم التزام الفطنة في النقل وعدم التدخل، وقد صاغ براين هاريس هذه الضرورة في تعبيره معيار "الناطق الأمين بلسان المتحدث الأصلي" أو "الترجمان الحقيقي"، ويقتضى ذلك المعيار فإن على المترجم إعادة تقرير الأصل بدقة وبساطة دون إضافة أو حذف أو تشويه... إننا نعلم، بطبيعة الحال، أننا حينما نناقش الترجمة باستخدام لغة كهذه فإننا إنما نسلم بفكرة خيالية؛ فالترجمة لا يمكن أن تكون قريناً للنص الأب الذي نشأت منه، فهي تستخدم كلمات مغايرة، مأخوذة من مصدر مختلف وتستهدف بيئة مختلفة. زد على ذلك، فإن تدخل المترجم لا يمكن تحييده أو محوه بدون أن يخلف ذلك أثراً ما، ومن ثم علينا أن نقبل بوجود هذه الآثار. في هذه الدراسة يود هيرمانز أن يوضح هذه النقطة عن طريق التذكير أولاً بحضور "الصوت الفارق" للمترجم في الترجمات، ثم تبيان تداعيات التوجه الذي يقوم على دراسة معايير الترجمة.

الترجمة، جماعات التلقي، اليوتوبيا

لورانس فينوتي/ ت: نجوى إبراهيم عبد الرحمن

لما كانت النظرة إلى النص المترجم ترى فيه نصًا مدموغاً بطابع محلي يكاد يعبر بصعوبة عن التواصل بين ثقافتين، فإن فعل الترجمة في هذه الحالة يدفع المنظرين إلى تفكير أخلاقي يسعى إلى اتخاذ تدابير تهدف إلى استعادة السِّمات الأجنبية للنص المترجم أو الحفاظ عليها. غير أنَّ التفكير الأخلاقي الذي يعارض الآثار الناتجة عن المعالجة التقريبية للنص المترجم يستعصي تشكيله ووضعه موضع التنفيذ إلا على أساس من شروط محلية، ولهجات، ومستويات لغوية، وخطاب، وأساليب محلية في المقام الأول، الأمر الذي يعني أن أوجه التباينات اللغوية والثقافية الكامنة في النص الأجنبي تقتصر الإشارة إليها على نحو غير مباشر عن طريق إزاحتها وإحلال سمات لغوية وثقافية تنتمي إلى لغة المترجم وثقافته اللتين تحيلان إلي قيم ومؤسسات في ثقافته الوطنية. وعلى ذلك فإن الموقف الأخلاقي يتماس مع أجندة سياسية ما يتبناها المترجم، إذ تصبح المعالجة التقريبية محور عملية إعادة الكتابة التي ينطوي عليها فعل الترجمة، كما تصبح محوراً لاستراتيجيات الخطاب التي تستهدف تغيير تراتب قيم الثقافة المحلية، وهو ما يتمخض عن عمليات تستهدف إزالة الشعور بالألفة، وإعادة النظر في التراث، ونقد الأيديولوجيات، وتغيير المؤسسات. ولعل المترجم يرى في مفهوم "المحلية" ذاته ما يستحق المساءلة نظراً لما يبطنه من عدم تجانس وهُجنة وهو ما

يؤدي إلى تعقيد القوالب الفكرية النمطية القائمة، والأصول التراثية المعتمدة، والمقاييس التي تستخدم في عملية الترجمة.

إعادة تأطير الصراع في الترجمة

منى بيكر/ ت: أحمد صديق الواحي

يتأسس هذا المقال على كل من نظرية السردية ومفهوم التأطير، الذي نشأ وتطور في أدبيات الحركات الاجتماعية، وذلك بغرض استكشاف الطرق المختلفة التي يستخدمها المترجمون في تعاملهم مع الجوانب الخلافية في السرديات التي يعبر عنها النص الأصلي (المكتوب أو المنطوق)، من تأكيد لتلك السرديات أو تقويضها أو تعديلها. يبدأ المقال بعرض للمنطلقات الأساسية التي يقوم عليها التصور السردي ومزاياه مقارنة بنظريات الترجمة الموجودة حالياً، ويمضي المقال بعد ذلك في تعريف مفهوم التأطير كما يستخدم في خطاب الناشطين السياسيين، ثم يستعرض بعض المواضع — أو بعض النقاط في متن النص أو حواشيه — التي يمكن أن يتحقق فيها التأطير (أو إعادة التأطير)، مع التوضيح بأمثلة مختلفة لاستراتيجيات التأطير المستخدمة في الترجمة التحريرية أو ترجمة الأعمال المرئية على الشاشة. والأمثلة المستخدمة مستقاة من ترجمات بين اللغتين العربية والإنجليزية في سياق صراع الشرق الأوسط وما يسمى بـ"الحرب على الإرهاب"، وإن كانت القضايا النظرية التي يعرض لها المقال لا تختص بلغة معينة أو بسياق معين.

تسوية الصراع: رفاعة رافع الطهطاوي وترجمة "الآخر" في مصر القرن التاسع عشر

ميريام سلامة كار/ ت: حسام نايل

تحلل هذه الورقة دور المترجم في تمثيل الآخر وبناء الهوية القومية، من خلال تناول عمل من أعمال رفاعة رافع الطهطاوي، وهو مترجم مصري وكاتب مقالات ومُعَلِّم، عاش في القرن التاسع عشر الميلادي. فكتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، ينطوي على أمثلة وافرة بخصوص عمليات الترجمة والتمثيل، وهي عمليات ذات طبيعة بنائية، تسعى إلى إضفاء الألفة والشرعية على "الآخر"، من خلال إنشاء علاقات تواز متطابقة ومجموعة من القيم والخبرات المشتركة. لقد قام الطهطاوي بعقد نوع من المصالحة بين خطاب الحداثة والتراث المتعارضين، على نحو يمكن معه القول بأن قضايا التمثيل التي يثيرها في عمله على صلة دقيقة باهتمامات معاصرة في حقل الجغرافيا السياسية. والكلمات المفتاحية: "الثقافة البينية"، "الآخرية"، "النهضة العربية"، "بناء القومية".

سياسات الترجمة

جاياتيري سبيفاك/ ت: علاء الدين محمود

تتناول الناقدة التفكيكية في هذا الفصل أفكاراً خاصة بالترجمة في سياق فكري بعينه؛ ففكرة عنوان هذا الفصل تأتي — كما تقول الكاتبة — من شعور عالمة الاجتماع البريطانية ميشيل باريت بأن سياسات الترجمة تعيش حياة هائلة خاصة بها لو نظرنا إلى اللغة باعتبارها عملية لبناء المعنى. فربما تكون اللغة، من وجهة نظري، واحدة من عناصر كثيرة تجعلنا نضفي المعنى على الأشياء وعلى أنفسنا. أذكر، طبعًا، الإيماءات، وحالات التوقف المؤقت

عن الكلام، لكنني أذكر أيضًا الصدفة، وحقول قوة الوجود المفردة التي تتضح في المواقف المختلفة، وتتحول عن الخط المستقيم أو الصحيح الذي ينظر إلى اللغة بوصفها فكرًا. أما إضفاء المعنى على أنفسنا فهو ما ينتج الهوية. فإذا أحسسنا أن إنتاج الهوية بوصفها معنىً ذاتيًا، وليس مجرد معنى، يظهر بصيغة جمعية مثل نقطة ماء تحت المجهر، فإننا لن نكون راضين دائمًا، خارج المجال الأخلاقي السياسي في حد ذاته، عن "توليد" الأفكار وحدنا. وكما ذكرت الكاتبة في الفصل السادس من كتابها فإن إحدى طرق مقاومة دعوة التعددية الثقافية الرأسمالية إلى الهوية الذاتية والمنافسة تتمثل في إطلاق اسم "امرأة" على الآخر الذي يتعذر تخيله. وينطبق النوع نفسه من الدوافع بصورة أكثر قابلية للبحث والتقصي. وبما أن أحد طرق التغلب على قيود "هوية" الفرد الذي ينتج نثرًا وصفيًا تتمثل في العمل على عنوان شخص آخر على أساس أن الفرد يعمل على لغة تنتمي إلى آخرين كثيرين. وهذا، بعد كل شيء، إغراء من إغراءات الترجمة. إنه محاكاة بسيطة لمسئولية لأثر الآخر في الأنا.

• النقد التطبيقي:

شعرية السرد في ديوان "أبجدية الروح"
آمنة يوسف

اتسع مجال الشعرية، بوصفها نظرية ذات صلة وشيجة بالمنهج البنيوي اليوم، ليشمل جميع الأجناس الأدبية. بما فيها فن الشعر دون أن يقتصر الأمر على فنون النثر المختلفة، كالرواية والقصة القصيرة. ذلك أن القصيدة نفسها أصبحت منفتحةً على تقنيات سردية متنوعة، علاوةً على أنها أصبحت منفتحة على تقنيات شتى مستمدة من الفنون الإبداعية المختلفة، كالسينما والتشكيل والموسيقى وما إلى ذلك، مثلما أصبحت الفنون الإبداعية والسردية المختلفة منفتحةً على تقنيات القصيدة وأبرزها الإيقاع والتكثيف المجازي والتناص. ولذلك نجد النقاد اليوم يتحدثون عن الرواية الشعرية أو عن "القصة-القصيدة" فيما يطلقون عليه بالنص المفتوح أو الكتابة عبر النوعية. وفي قصائد "أبجدية الروح" للشاعر عبد العزيز المقالح ـ موضوع الدراسة ـ تتجلى شعرية السرد باعتبارها ظاهرةً فنية ميزت قصائد الديوان، وحفزت الباحثة إلى تتبع هذه الظاهرة الفنية في عدد من النماذج الشعرية التي تناولتها الدراسة.

شعر الحياة اليومية
دلال بخش

لما كانت الثقافة والأدب بحاجة مستمرة إلى ثورات نقدية تعيد موضعة الأشياء والنصوص والمكونات الثقافية الأخرى، ولما كان شعر الحياة اليومية زمن المماليك ساكنا في جله في بطون المخطوطات ومحكوما على القلة المتاحة منه بالشعبية والحمق والجنون والإسفاف، برزت الحاجة إلى إعادة النظر في شعر الحياة اليومية في محاولة للتذوق والتنظير.
تتناول هذه الدراسة شيئا من نصوص شعر الحياة اليومية المملوكية تحليلا ومقارنة من أجل سبر أغوار العمق والرمز والواقعية فيها، فتضاء جوانبها الخفية خلف ستار من التندر والسخرية اللاذعة. وتتكشف الحقائق المسكوت عنها من مجاعات وطبقية حادة وسخرة وأوبئة ... لقد سكن هذا النمط من الشعر الهامش في منظومة الشعر العربي قرونا طويلة

لأسباب متباينة بينما تربع مماثلوه على عرش الشعر الغربي الحديث، ولعل يانيس ريتسوس والمعروف بشاعر الحياة اليومية وفرانسيس بونج والمعروف بشاعر الأشياء، هما خير مثالين على هذه الحفاوة.

وتقترح الدراسة بعد تحليل نماذج مختارة من شعر ابن دانيال والجزار وغيرهما، إعادة النظر في نتاج هذه الحقبة برمتها وليس شعر الحياة اليومية فحسب بل وحتى شعر التجربة الشخصية وبعض الأنماط النثرية الأخرى، حرصا على تقصي الواقع الفعلي للثقافة العربية وتحقيق فهم أعمق لمكوناتها المختلفة والتي منحتها درجة عالية من الثراء والتنوع والحيوية.

- نص وقراءتان:

سلطة الفضاء: قراءة في "صحراء" لو كليزيو

محمد العبد

تحليل الفضاء الروائي في رواية "صحراء" للأديب الفرنسي جان- جوستاف لو كليزيو الحائز على جائزة نوبل للآداب لعام ٢٠٠٨ في إطار علاقاته بالعناصر التكوينية الأخرى لهذه الرواية من ناحية، وفي ضوء لسانيات الرواية واللسانيات التداولية من ناحية أخرى هو محور العمل في هذه القراءة. تشترك "صحراء" مع روايات أخرى لهذا الروائي الفرنسي العالمي في تخويل الفضاء سلطة خاصة على جميع العناصر الأخرى في العمل بما في ذلك الكيفيات التي تجري بها الأحداث وتستخدم بها اللغة وتتفاعل بها الشخصيات وما يكون لذلك كله من أثر في إنتاج وجهة النظر. وهذه القراءة الأولية دعوة للمشتغلين بالأدب المقارن لإنجاز دراسات موسعة عن طبيعة الفضاء ووظائفه بين الرواية العربية والرواية الغربية من منظور شعرية الفضاء الروائي واللسانيات التداولية في آن معا.

الشعرية والبناء السردي في رواية "صحراء" لجان-ماري ج. لو كليزيو

لورديس كاريبدو لوبث/ ت: هالة عبد السلام

عندما نُشرت رواية "صحراء" عام ١٩٨٠، وضعت حدا فاصلا في النتاج السردي الغزير لجان-ماري ج. لو كليزيو وقسمته إلى «ما قبل» و«ما بعد» ظهور هذه الرواية. وتشمل فترة «ما قبل» بدءاً من روايته الأولى البارعة "المحضر الرسمي" ١٩٦٣، أما فترة «ما بعد» فهي تعني سكونا سرديا أكثر، حيث تم إثراء الخطوط العريضة للمغامرة بصورة متوازنة مع عنصرين آخرين: الأول ما يمكن أن يطلق عليه صورة الذات، والعنصر الآخر صورة الكتابة. وبالتمازج الدقيق بين تلك الينابيع الثلاثة، فإن "صحراء" حققت اتزانا دقيقا ما بين كتابة الشرود وشرود الكتابة، وصيغت في نص بصوت معلن مزدوج، فهو سردي كما هو شعري. والتأمل حول طرق مثل هذا المقتضى المزدوج ووظائفه، يشكل الهدف الأساسي لهذه الدراسة والذي يشير إليه عنوانها. ولا شك أن البناء الأساسي لـ"صحراء" بناء سردي حيث تُروى حكاية – ولكنها هنا حكايتان- وفقا لتتابع مكاني وكذلك سببي. ولكن "صحراء"، في الوقت ذاته، تقدم هيمنة من الشعرية التي أضفت، من خلال استراتيجية استطرادية بعينها، على النص شحنة انفعالية أكبر، وكثافة تصويرية خاصة وإيقاعية. كل ذلك أسهم في تشكيل عالم مروي خاص منطلقا من طريقة فريدة للحلم وللإفصاح عن العالم بصورة أكثر حرية وأكثر جمالا.

آمنة يوسف محمد عبده (يمنية):

شاعرة وقاصة وأكاديمية. لها: "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق" ١٩٩٧، "شعرية القصة القصيرة في اليمن" ٢٠٠٣، "جوقة الوقت" (قصص) ١٩٩٧م، وثلاثة دواوين: "قصائد الخوف" ١٩٩٧، "انكسارات" ٢٠٠٢، "علميتي الحب يا رؤى" ٢٠٠٤.

أحمد صديق الواحي (مصري):

أستاذ مساعد اللغويات بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. حصل على درجة الدكتوراه عام ١٩٩٧ وعمل بجامعة عين شمس وجامعة الملك سعود. نشر عددا من الأبحاث في النحو الوظيفي وتطبيقاته، وفي دراسات الترجمة واللغويات التقابلية، إضافة إلى عدد من الترجمات.

ثيو هيرمانز (هولندي):

أستاذ الأدب الهولندي والأدب المقارن ودراسات الترجمة ومدير مركز الدراسات الثقافية بجامعة لندن. حصل على الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة واريك بالملكة المتحدة. حرر وألف العديد من الكتب والمقالات في دراسات الترجمة والثقافة، فضلاً عن ترجماته الأدبية. من أهم الكتب التي أصدرها — تأليفًا وتحريرًا —: بنية الشعر الحداثي (١٩٨٢)، تحوير الأدب: دراسات في الترجمة الأدبية (١٩٨٥)، تعديات عبر ثقافية: نماذج البحث في دراسات الترجمة (ترجم إلى العربية تحت عنوان جوهر الترجمة ونشرت النسخة العربية في المشروع القومي للترجمة)، الترجمة في أنساق (٢٠٠٤)، اجتماع الألسنة (٢٠٠٧). يشغل العديد من المناصب الشرفية، أهمها رئاسته للمجلس التنفيذي للجمعية الدولية لدراسات الترجمة والتثاقف.

جاياتيري سبيفاك (هندية):

أستاذ ومدير معهد الأدب المقارن والمجتمع بجامعة كولومبيا بالولايات المتحدة. حصلت على درجة الدكتوراة في حياة وشعر الشاعر الإنجليزي و. ب. ييتس تحت إشراف الناقد التفكيكي بول دي مان. ترجمت كتاب دريدا علم الكتابة إلى الإنجليزية وقدمت له في نص تحليلي أكسبها شهرة واسعة ليس فقط كمترجمة وإنما كمساهمة بارزة في النقد التفكيكي. وتعد مقدمتها للترجمة الإنجليزية لكتاب دريدا نموذجاً لوعي المترجم بذاته وموقفه من النص الذي يترجم واللغة/الثقافة التي يترجم إليها. ألفت وحررت العديد من المقالات والكتب التي شكلت علامات فيما يسمى الآن "دراسات التابع". من أبرز العناوين التي صدرت لها: في عوالم أخري: مقالات في السياسات اللغوية (١٩٨٧)، و الناقد مابعد الكولونيالي (١٩٩٠)، نقد العقل مابعد الكولونيالي (١٩٩٩)، وموت حقل معرفي (٢٠٠٣).

حسام نايل (مصري):

ماجستير الآداب فى النقد والبلاغة المعاصرة عام ٢٠٠٤م (آداب القاهرة). باحث مصرى يزاوج بين منظورى دريدا ودى مان فى التفكيك. من إنتاجه العلمى: صور دريدا (تحرير وترجمة– القاهرة، المشروع القومى للترجمة ٢٠٠٢م). المجلد الثامن من موسوعة كمبريدج فى

تاريخ النقد الأدبي (مشاركة في الترجمة– القاهرة، المشروع القومي للترجمة ٢٠٠٦). أرشيف النص: درس في البصيرة الضالة (تأليف– سوريا، دار الحوار ٢٠٠٦). البنيوية والتفكيك: مداخل نقدية (تحرير وترجمة– الأردن، دار أزمنة ٢٠٠٧). مدخل إلى التفكيك (تحرير وترجمة– القاهرة، سلسلة آفاق عالمية ٢٠٠٨). استراتيجيات التفكيك (ترجمة وتأليف– تحت الطبع). تفكيكات وتأويلات في النص الأدبي المعاصر (تأليف بالاشتراك- تحت الطبع).

دلال بنت محمد بن طه بخش (سعودية):

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك عبدالعزيز. حاصلة على ماجستير في الأدب العربي القديم (جاهلي) ١٩٩٩، ودكتوراه في الأدب العربي القديم (إسلامي وأموي) ٢٠٠٣، من جامعة لندن، كلية الدراسات الشرقية والإفريقية.

سامح فكري حنا (مصري):

باحث ومُحاضر في دراسات الترجمة والتثاقف في جامعة سالفورد بالمملكة المتحدة، وعضو مؤسس للجمعية الدولية لدراسات الترجمة والتثاقف. حصل على الدكتوراة من جامعة مانشستر عام ٢٠٠٦ وكانت أطروحته حول ترجمات مآسي شكسبير الكبار في مصر من وجهة نظر سوسيولوجية تستند إلى إنجاز عالم الإجتماع الفرنسي بيير بورديو حول سوسيولوجيا الإنتاج الثقافي. عمل باحثاً في دراسات الترجمة في جامعة لندن لمدة عام في إطار برنامج بحوث الإنسانيات الذي تدعمه مؤسسة ميلون الدولية. فضلاً عن ترجماته لعدد من الدراسات المسرحية إلى العربية ألف وحرر عدد من الدراسات حول سوسيولوجيا الترجمة والتاريخ الإجتماعي للترجمة في مصر منها مدخل التراث العربي في الترجمة (مع مني بيكر) في الطبعة الثانية من موسوعة راوتلدج في دراسات الترجمة (٢٠٠٨)، أوراق غيردورية في دراسات الترجمة (٢٠٠٦)، هاملت نهاية سعيدة: نشأة حقل الترجمة للمسرح في مصر (٢٠٠٥)، عطيل في العربية: الترجمة وابتناء/هدم الهوية (٢٠٠٥)، شكسبير والمسرح غير التجاري: ترجمة خليل مطران لمسرحية عطيل (٢٠٠٧). يعمل الآن على تحرير كتاب عن ترجمة العالم العربي/الترجمة في العالم العربي، وهو حالياً أحد محرري المجلة الإلكترونية المحكمة الصادرة بالإنجليزية أصوات جديدة في دراسات الترجمة.

علاء الدين محمود عبد الرحمن (مصري):

مدرس مساعد اللغة الإنجليزية بالأكاديمية الحديثة بالمعادي. حصل على الماجستير في اللغة الإنجليزية بكلية الألسن، جامعة عين شمس ٢٠٠٤ وعنوان الرسالة (دراسة نقدية ثقافية لديوان الشاعر كاونتي كلِن "عُمْدَة أشعاري"). ترجم كتاب "بلزوني في مصر" (المشروع القومي للترجمة) ٢٠٠٥، وشارك في ترجمة موسوعة جينيس للأرقام القياسية (المجموعة الثقافية المصرية) ٢٠٠٠. وشارك في عدد من المؤتمرات القومية والدولية في مجالات اللغويات والترجمة والأدب والنقد. يعمل محرراً صحفياً في مجلة "كوميونتي تايمز" الصادرة باللغة الإنجليزية في القاهرة.

لورانس فينوتي (أمريكي):
أستاذ الأدب الإنجليزي ودراسات الترجمة والترجمة الأدبية وتاريخ الترجمة في جامعة تيمبل بالولايات المتحدة الأمريكية. حصل علي الدكتوراة من جامعة كولومبيا عام ١٩٨٠ وانخرط بعدها في الترجمة إلي الإنجليزية ممارسة وبحثًا، حيث ترجم عن الفرنسية والإيطالية أعمالاً للعديد من الكتاب منهم دينو بوتزاتي، جاك دريدا، أنطونيا بوتزي، وألدو روسي. حرر وألف العديد من الكتب والمقالات في دراسات الترجمة أهمها كتابه الأشهر خفاء المترجم: تاريخٌ للترجمة (١٩٩٥)، وإعادة التفكير في الترجمة: والخطاب والذاتية والأيديولوجيا (١٩٩٢)، وفضائح الترجمة: نحو أخلاقيات للإختلاف (١٩٩٨).

لوردس كاريبدو لوبث (إسبانية):
أستاذة الأدب بكلية فقه اللغة، قسم اللغة الفرنسية، بجامعة "كومبلوتنسي" Complutense بمدريد، إسبانيا. نشرت ثلاث عشرة مقالة، وشاركت في تأليف ثمانية كتب. وهذا العمل هو ضمن مشاركتها في الملتقى: الدراسات الفرنسية والفرنكوفونية. وقد نشر دراستها عن رواية "صحراء" في مطبوعات جامعة "لا ريوخا" La Rioja، في المجلد الأول عام ٢٠٠٤، في الصفحات ٤٨٥–٤٩٨.

محمد العبد (مصري):
أستاذ العلوم اللغوية ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. له عديد من المؤلفات التي تهتم بالظاهرة اللغوية إبداعًا وبنية، منها: "إبداع الدلالة"، و"اللغة والإبداع الأدبي"، و"المفارقة القرآنية"، و"اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة"، و"العبارة والإشارة"، و"الكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية"، و"الحدث اللغوي: مفهومه وأنواعه"، و"النص والخطاب والاتصال". كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية، والمتخصصة.

محمد بهنسي (مصري):
مدرس الشعر والنقد بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. ماجستير الألسن في الأدب الإنجليزي عن "دراسة بنيوية للبنية الأسطورية في أعمال إزرا باوند المبكرة"، ودكتوراه الألسن عن "دراسة تأويلية مقارنة للخيال والرؤية في الأعمال الرئيسية لوليم بليك وييتس".

محمد عبد المطلب (مصري):
أستاذ النقد والبلاغة بكلية الآداب جامعة عين شمس. له العديد من الدراسات، من أهمها: "اتجاهات النقد والبلاغة في القرنين السابع والثامن الهجريين"، "جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم"، "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني". "تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات"، "قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"، "البلاغة العربية قراءة أخرى"، "بلاغة السرد النسوي"، "النص المُشْكل".

مني بيكر (بريطانية من أصل مصري):

أستاذ دراسات الترجمة بمركز دراسات الترجمة والتثاقف في جامعة ماشستر. عضو مؤسس ونائب رئيس المجلس التنفيذي للجمعية الدولية لدراسات الترجمة والتثاقف. ألفت وحررت العديد من المقالات والكتب من أهمهما تحريرها لـ موسوعة راوتلدج في دراسات الترجمة التي صدرت الطبعة الثانية منها عام ٢٠٠٨، هذا بالإضافة إلى كتابها الهام الترجمة والصراع: رؤية سردية (٢٠٠٦) وكتابها بعبارة أخرى (١٩٩٢). بالإضافة إلى رئاستها لتحرير مجلة المترجم، تقوم الآن بتحرير كتاب مفاهيم نقدية: دراسات الترجمة، وقراءات نقدية في دراسات الترجمة اللذان سيصدران عن دار راوتلدج عام ٢٠٠٩.

ميريام سلامة كار (بريطانية من أصل مصري):

أستاذ دراسات الترجمة بجامعة سالفورد في المملكة المتحدة. حصلت على الدكتوراة في الترجمة من جامعة السوربون عام ١٩٨٢. اهتمت منذ حصولها على الدكتوراة باجراء العديد من الأبحاث حول تاريخ الترجمة في التراث العربي. ألفت وحررت العديد من المقالات والكتب، من أهمها الترجمة في العصر العباسي (١٩٩١)، وترجمة الأدب الفرنسي والسينما الفرنسية (٢٠٠٠)، وترجمة الصراع (٢٠٠٧). آخر ما نشرته دراسة مقارنة عن الترجمتين الإنجليزية والفرنسية لكتاب مريد البرغوثي رأيت رام الله.

نجوى إبراهيم عبد الرحمن محمد (مصرية):

مدرس اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة عين شمس.

إن استقراء النص المسرحي الغربي، يكشف عن مبدأ جوهري تتمحور حوله جملة من الصياغات المسرحية، وإن تعددت أشكالها وتباينت توجهاتها، إلا أنها في كل أثوابها تعبر عن إشكالية واحدة على مر العصور. تلك هي

هالة عبد السلام أحمد عواد (مصرية):

أستاذ مساعد الأدب الإسباني والترجمة، بكلية الألسن، جامعة عين شمس. لها العديد من الترجمات الأدبية والنقدية بالعربية والإسبانية. من بين من ترجمت لهم: بارغس يوسا، بويرو باييخو، خوليو كورتاثر، خوسيه ماريا مرينو، خابيير طوميو، دومينجو باديا، كارمن رويث، علي منصور. لها نحو عشر دراسات بالعربية والإسبانية نشرت بمصر والخارج.

نقد ثقافي أم قراءة ثقافية

محمد عبد المطلب

نقد ثقافي أم قراءة ثقافية

محمد عبد المطلب

(١)

لقد آثرت مصطلح (القراءة الثقافية) على مصطلح (النقد الثقافي)، ذلك أن النقد في صلته بالأدب يعتمد الكشف عن طبيعته الأدبية، متوسلاً بالشرح والتحليل بهدف الوصول إلى إصدار الحكم بالجودة وسواها.

وطبيعة هذا النقد أن يكون لاحقًا للإبداع، دون أن ينفي ذلك وجود نوع من النقد يمكن أن نسميه (النقد الموجه) أو (النقد المنتج) ونعني به ذلك النقد المبشر بإبداع جديد ذي مواصفات مفارقة للإبداع السائد، وشرط هذا النقد أن يكون على وعي كامل بما سبقه أو عاصره من إبداع ونقد، حتى لا تكون حركته في خواء تنظيري لن يكون له إنتاج مواز بحال من الأحوال.

أما فعل القراءة، فهو فعل ذو مستويين مترابطين، المستوى الأول، يمكن أن نطلق عليه (القراءة الجمالية) التي تتابع ظواهر التعبير إفرادًا وتركيبًا ومدى التزامها بمرجعيتها المعجمية، أو انتهاكها لهذه المرجعية، ومن ثم يتمكن القارئ من الوصول إلى المنتج الدلالي العام، وهذه القراءة في حاجة إلى (الكفاءة اللغوية).

أما المستوى الآخر، فالمقصود به تلك القراءة التي تتجاوز أفق الجمالية التي ناوشتها في مواجهة النص، ثم تتسلط على المنتج الدلالي لترده إلى مرجعه الثقافي الذي ولد أنساقه الدلالية، وإذا كان المستوى الأول في حاجة إلى الكفاءة اللغوية، فإن المستوى الثاني في حاجة

إلى (الكفاءة الثقافية)، وكما قلنا: إن بين المستويين ترابطًا حميمًا، ذلك أن العلاقة بينهما علاقة جدلية، إذ لا لغة بلا ثقافة، ولا ثقافة بلا لغة.

لهذا كله آثرنا مصطلح (القراءة) على (النقد) حتى لا نقع في شرك إصدار الأحكام التي تتسلط على الثقافة أكثر من تسلطها على النص، وهنا يتحول (النقد الثقافي) إلى (نقض ثقافي).

(٢)

إن القراءة الثقافية، هي تلك التي تتجه إلى النص، تتأمله بهدف رده إلى الأنساق الثقافية التي تدخلت في إنتاج خطوط الدلالة، سواء تلك الخطوط الطولية التي تتحرك بالمعنى إلى الأمام، أو تلك التي تفسح الطريق أمامه، ومن هذه وتلك يتحقق ما نسميه (المعنى التكاملي)، وهذه الخطوط الطولية تتعانق مع الخطوط الرأسية التي تحفر في الدلالة للوصول إلى منابعها العميقة أو المضمرة، أي الوصول إلى الطبقات الثقافية المترسبة في هذه الأعماق.

ويجب التنبه إلى أن القراءة التي نقصدها قراءة مزدوجة الحركة، فهي تتحرك على السطوح التي تتبدى للقراءة العادية، ثم تتجاوزها إلى الحركة العميقة التي تكشف الأقنعة، وتهتك الحجب، سواء أكانت أقنعة شفافة أم كثيفة، لكن عنايتها بالأقنعة الشفافة قد تكون هي الأهم، لأن شفافيتها خادعة، توهم بغير ما تشير إليه، وتتلون شفافيتها بألوان براقة، تضلل القارئ، وتحول بينه وبين خبيئتها الساكنة وراء القناع.

وهنا نحذر من الخطأ المنهجي الذي وقعت فيه بعض القراءات الثقافية، ذلك أن القراءة الصحيحة – من وجهة نظرنا – هي التي تبدأ من النص لتربطه بأنساق ثقافته، أما الخطأ المنهجي، فهو الذي يعكس هذا المسار، إذ يبدأ من أنساق الثقافة لكي يصل منها إلى أنساق النص، وهو ما يعني أن القارئ يقدم على القراءة مشحونًا بما يختزنه في ذهنه، ويتعامل مع النص بسلطة هذا المخزون، لا بما في النص ذاته، وقد يقوده ذلك إلى تحميل النص بما ليس فيه، وإرغامه على تقبل تأويلات وتفسيرات لا صلة له بها، وفي اتجاه معاكس، قد يحمل أنساق الثقافة بسلبيات النص وسلبيات منتجه.

وليس معنى هذا أن يقدم القارئ على قراءة النص مفرغ الذهن تمامًا، بل إن صحة القراءة الثقافية، أن يمتلك القارئ ذاكرة ثقافية حية ونشطة، وأن يمتلك وعيًا ثقافيًا عميقًا، وهذا لا يعني أن يقبل على النص مستحضرًا أنساقًا بعينها يبحث عن صداها في النص، ليحمله بأوزارها طوعًا أو كرهًا.

إن إقدام القارئ على القراءة بذاكرة مفرغة من المرجعيات الثقافية تمامًا،

يعني أن قراءته سوف تحصر نفسها في النسق الجمالي وحده، وهو نسق – غالبًا ما – يلامس الواقع الحاضر ملامسة ناعمة حينًا، وخشنة حينًا آخر، كما أن هذه القراءة ستظل لصيقة صاحبها، وقد تتحول إلى إسقاط له؛ بل إنها قد تتحول إلى مرآة مسطحة تعكس

الظاهر المباشر، دون أن تدرك أن هذا الظاهر ستار لمضمرات الوعي الساكنة، أو الفاعلة في المساحة الزمانية والمكانية التي نبتت فيها، ومن ثم يغيب من القراءة نافذة من أهم النوافذ، هي نافذة الإطلال على الماضي وصلته بالحاضر، سواء أكانت هذه على التوافق أم على التخالف.

إن اتجاه القراءة للجمالي وحده، يعني ميلها إلى العموم المشترك، لأن الجمالي — بطبعه — نسق مشترك، لأنه رهين الوعي اللغوي، واللغة ملكية عامة للمتعاملين بها، ولا كذلك القراءة الثقافية، لأن لكل نص مرجعيته الثقافية التي يعيها قارئ، ولا يعيها آخر، أما المرجعية الجمالية فتكاد تكون واحدة، أو متقاربة على أقل الأقوال.

وليس معنى هذا أن تهمل القراءة الثقافية الأنساق الجمالية، وإنما يمكن أن تنظر فيها بوصفها إشارات مظهرة لخلفيات ثقافية مضمرة، كما يجب الحذر من أن تكون هذه الإشارات خادعة، حيث يكون النسق الجمالي هو المستهدف الأول، بل ربما يكون هذا النسق الجمالي هو النسق الثقافي ذاته، أي أن الإشارة تكون مرجعيتها إلى ذاتها، ذلك أن ركيزة الجمالي اللغوي أولاً، واللغة — بالضرورة — نسق ثقافي يكاد يستوعب كل الأنساق، وهي التي تمتلك قدرة التمييز بينها، ووضع الحدود المعرفية الفارقة لها، ومن ثم لم يكن غريبًا أن يربط اللغويون بين ظهور اللغة وما أسموه (المواضعة) التي تعني الاتفاق التلقائي على ربط الدال بالدلول، وإذا كانت هذه المواضعة تبدأ اعتباطية عشوائية، فإنها تتحول — بالاستعمال — إلى علاقة (عرفية) أي أن المجتمع اعترف بها أداة للتواصل، وهو ما أشار إليه ابن جني عند تعريفه للغة بقوله:

"إنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]

من الواضح أن هذه الدراسة اعتمدت بعض الثنائيات الأساسية، إذ لاحظنا ازدواج القراءة الثقافية بين السطوح والأعماق، وتلازم هذه الثنائية مع ثنائية الثقافة والنص، حيث تبدأ القراءة من النص لترتد منه إلى الثقافة، وقليلاً ما تبدأ القراءة من الثقافة لتصعد إلى النص، وهي مع القلة تمثل خللاً منهجيًا، وكل ذلك يقود إلى ثنائية (الأخذ والعطاء) فالنص يستحضر أنساقًا ثقافية غائبة، وقد يقوم هو بإنشاء هذه الأنساق، إذ تبدأ على نحو ضبابي، ومع الإلحاح عليها تتحول إلى عمود من أعمدة الثقافة، فالنص يأخذ ويعطي في الوقت نفسه.

(٣)

وفي رأينا أن الركيزة الأساسية في القراءة الثقافية، هي ركيزة (التراكم) لأنه هو الذي يكسبها نوعًا من الشمول الرأسي والأفقي، فالتراكم هو الذي يستحضر (الطبقات) الرسوبية لكل نسق ثقافي على حدة، ثم يربط بين الأنساق — في مجملها — على وجه العموم، على أن يلاحظ أن هذه الأنساق تأتي مغلفة بالجمالي حينًا، وبالنفسي حينًا، والاجتماعي حينًا، والعلمي حينًا، والعقدي حينًا، واللغوي في كل الأحيان.

وهذا التراكم الصريح أو المغلف، يتنافى مع مقولة (القطيعة والانقطاع) هذه التي تفصل اللاحق عن السابق، ذلك أن الوعي الثقافي الصحيح يرى اللاحق ابنًا شرعيًا للسابق، بينما مقولة الانقطاع، تجعل اللاحق ابنًا لقيطًا، ليس له آباء، ومن ثم لن يكون له أبناء.

ومن خصوصية (التراكم) أن تصحبه ذاكرة نشطة، تعي مخزونها، وتعي تراكمه، الذي ينقل النسق الثقافي من أفقه الذي شهد مولده، ثم احتضنه ليصل به إلى الواقع الجديد بكل محتوياته التي يمكن أن تكون امتدادًا للسابق، ويمكن أن تكون تنويعًا عليه بالحذف والإضافة، بل يمكن أن يكون الامتداد على التنافر والضدية.

إن إهمال التراكم يحصر القراءة في زمن واحد، وغالبًا ما يكون هو الزمن الأخير، ومن ثم تقع الأنساق التراثية والقديمة عمومًا تحت طائلة الرفض، ولعل هذا ما نتابعه في بعض القراءات الثقافية التي أجهدت نفسها في حصر أوزار هذا الزمن الأخير وتحميل الماضي مسئوليتها، متناسية أن القراءة المنصفة قد تلحظ كيف أن الأنساق التراثية قد تكون مضادة لهذه الأنساق الطارئة بكل محتوياتها المرفوضة، إن إغفال التراكم هو الذي يؤدي إلى مثل هذه القراءة العمياء.

من ناحية أخرى نقول: إن إهمال التراكم في أنساق الثقافة، يكاد يحيلها إلى قوالب جامدة، وهو ما يجعل قراءتها قراءة آلية، على معنى أن هذا النسق الأدبي يوازي هذا النسق الثقافي، وكأننا نستعيد علاقة (الدال بالمدلول) فإذا حضر الدال استدعى المدلول ضرورة، وهي علاقة لم يخترعها التراث اللغوي دائمًا برغم ارتباطها بالمواضعة، إذ ظهر من يقول (باستئناف الوضع) تبعًا للتطور الحضاري، وعلى الرغم من ذلك فإن القراءة الآلية تصر على هذا الربط المتعسف بين النسق الثقافي والنسق الأدبي، بل إنها تصعد إلى الربط بين النسق الأدبي ووقائع المجتمع وشخوصه على نحو تعسفي.

وفي حديثنا عن (التراكم) يجب أن تتنبه إلى أن القراءة الثقافية لا تكتفي برد النص إلى أنساقه الثقافية، بل عليها أن تلاحظ تحول النسق الثقافي — في مراحله المتأخرة — إلى نسق أدبي، أي أن النسق أصبح نسقًا مركبًا يجمع بين الثقافي والأدبي، ويمكن توثيق هذه الحقيقة بإعادة قراءة بعض الأنساق الراسخة في الثقافة العربية، وفي مقدمتها (الوقوف على الطلل) الذي يعد نموذجًا مثاليًا لظاهرة التراكم الثقافي، إذ إن الوقوف الطللي — في الأصل — كان مكونًا طبيعيًا أنتجته بيئة الصحراء بكل ظواهرها المحفوظة، وهذه الظواهر هي التي استحضرت النموذج التكويني للطلل، "فالطلل ما شخص من آثار الديار"[2]، ومع التراكم، تحول هذا النسق الحياتي إلى نسق اجتماعي يعكس هذا العالم الصحراوي القاحل، كما يستدعي توابعه من رحيل القبائل من مكان إلى آخر طلبًا للماء والكلأ، وهم في رحيلهم يتركون وراءهم آثار ديارهم دالة عليهم، وحافظة لذكرياتهم فيها.

وقد صعد هذا النسق من طبيعته الحياتية إلى طبيعته الاجتماعية ليصبح نسقًا أدبيًا اكتسب نوعًا من القداسة في القصيدة الجاهلية، وكان الخروج عليه جرحًا لهذه القداسة،

ومن ثم جاء الصعود الأخير لهذا النسق ليتحول إلى (سلطة ثقافية) لا يجوز الخروج عليها، يقول ابن قتيبة: "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، ويبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافي"[3]

ومع التطور الحضاري، انسحب النسق الطبيعي بعد غياب عالم الصحراء غيابًا جزئيًا، وظهور التمدن، ثم انسحب النسق الاجتماعي بعد أن عرف العرب الاستقرار في القرى والمدن، ومن ثم أخذت الظواهر الطللية في الغياب من عالم العيان، وإن ظلت ساكنة عالم الوعي، ودخل النسق قالبه الأدبي الأخير، وبرغم انسحاب الأبعاد الحياتية والاجتماعية، ظل للطلل – بوصفه نسقًا أدبيًا – علاقة حميمة بتراكماته السابقة، وهي علاقة نفسية بالدرجة الأولى، إذ يجمع هذه التحولات النسقية (إحساس الفقد).

وقد أشرنا إلى أن التطور الحضاري كان أثره مباشرًا على (نسق الطلل) وهو ما دفع بعض الشعراء إلى التمرد عليه، وفي مقدمتهم أبو نواس، وإن كان تمرده تمردًا شكليًا فحسب، إذ ظل للوقوف الطللي حضور من نوع ما، وهو ما عبر عنه أبو نواس بقوله:

صفة الطلول بلاغة القدم   فاجعل صفاتك لابنة الكرم

معنى هذا أن هذا النسق الثقافي دخل مرحلة (الصدام الثقافي)، وهي غالبًا ما تحضر في مراحل التحول التي تحتمل مثل هذا الصدام بين واقع آخذ في الغياب، وواقع آخذ في الحضور، لكنه برغم غيابه احتفظ بمكانته في الذاكرة الواعية وغير الواعية، لكن المؤكد أن التمرد الفردي عند أبي نواس، قد استحال إلى تمرد جماعي مع القصيدة العباسية، حيث غابت المقدمة الطللية أولاً، ثم غابت المقدمة – عمومًا – ثانيًا.

ومن ثم لاحظنا أن السلطة النقدية قد عدلت موقفها الذي جسده ابن قتيبة، إذ وجدنا ابن رشيق يقول صراحة: "وكانوا قديما أصحاب خيام، ينتقلون من موضع إلى آخر، فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم، وليست كأبنية الحاضرة، فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازًا، لأن الحاضرة لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر، إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل لا يمكن أن يعيشه أحد من أهل الجيل"[4].

لهذا كله، ولسواه، أصبح الطلل واقعة ثقافية تناوبت عليها التفسيرات والتأويلات التي يسافر بعضها إلى البدايات الأولى، ويقف بعضها متأملاً المرحلة الثانية، ويصل البعض إلى التحول الأخير دون أن يغيب عن الجميع القاسم المشترك الذي صاحب الطلل، ونعني (إحساس الفقد).

(٤)

إن التراكم لم يكن ركيزة أساسية في القراءة الثقافية فحسب، بل إنه مثل الفارق الجوهري بينها وبين القراءة الجمالية، ذلك أن القراءة الأولى منفتحة ومتعددة المداخل

والمخارج، بينما القراءة الثانية تكاد تكون أحادية المدخل، لا تحتمل التغاير إلا في حدود ضيقة محكومة بذائقة القارئ، أي أن الفارق الأساسي بين القراءتين، أن القراءة الثقافية هي قراءة الأسئلة التي لا تعرف التوقف، بينما القراءة الجمالية، هي قراءة الأجوبة، على وجه العموم.

إن قراءة بيت المجنون عن ليلى:

أراني إذا صليت يممت نحوها   بوجهي، وإن كان المصلى ورائيا

قراءة جمالية، سوف تحيلنا إلى بناء البيت لغويًا، ومحتويات هذا البناء من العدول، ومن انتهاك المواضعة، وعن علاقة (الضمير) ببناء البيت، من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائبة، أما القراءة الثقافية، فإنها سوف تحيلنا على نسق ثقافي موغل في القدم، كانت فيه الأنثى إلهة معبودة، وليس من اليسير الوصول إلى هذا النسق إلا بتجاوز القناع الصياغي من ناحية، وفتح الذاكرة على مخزونها الثقافي من ناحية أخرى، على أن يلاحظ أن هذا المخزون له طابع تراكمي أيضًا، إذ إن هذه المرجعية المقدسة، قد تلتها مراحل أخرى هبطت بالأنثى هبوطًا بشعًا عبر عنه القرآن بقوله:

"وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مُسْوَدًّا وهو كظيم " (النحل: ٥٨).

واللافت أن التراكم الثقافي، وإزاءه نوع من التراكم النقدي، ففي الكلاسيكية سيطر الانضباط العقلي خلال الاحتكام للمحاكاة التي تتوجه إلى العالم من وجهة نظر المبدع، ومن ثم كان النقد يقيس النص بمقاييس العقل والمنطق، وفي الرومانسية، انحصرت الرؤية الإبداعية في ذات المبدع، ونظر النقد في النص بوصفه مرآة لصاحبه، وفي الواقعية، اتجهت الرؤية إلى المناطق السالبة في العالم، لكشف قبحها، وبقدر نجاح النص في هذا الكشف، يأتي الحكم النقدي بالقبول أو الرفض.

معنى هذا أن التراكم النقدي فتح النص على العالم الخارجي والداخلي على صعيد واحد، ثم جاءت البنيوية لتغلق النص على ذاته، وتعزله عن عالمه الخارجي والداخلي، أي عن مبدعه ومتلقيه، وهو ما اعتمدته الأسلوبية في غالب توجهاتها، لتأتي نظرية التلقي لتفتح النص على نافذة واحدة، هي نافذة المتلقي الذي أصبح صاحب الحق الشرعي في إعادة إنتاج النص من وجهة نظره الخاصة.

أما القراءة الثقافية، فإنها فتحت كل نوافذ النص على الموروث الثقافي، القديم والحديث، وليس معنى ذلك أنها أهملت ما سبقها من تراكم نقدي، بل إنها كانت تمد بصرها إليه لتفيد منه، أو لتتجنبه، ونحن لا نعطي أهمية كبيرة لبعض الآراء التي نظرت لهذا الموروث نظرة ملؤها التعالي، حتى إنها وصفته بأنه (فقد شرط الصلاحية)، ومن هذا الموروث الذي فقد الصلاحية — من وجهة نظرها — (عمود الشعر)، ومقولة: (الشعر ديوان العرب)، إذ رأى المتعالون أنه ديوان آيل للسقوط، بل هو ساقط بالفعل، ومن هذا الموروث

(المخزون البلاغي) الذي قالوا عنه إنه (موروث قد احترق) ومكانه الصحيح (متحف التاريخ).

إن احترام هذا التراكم في القراءة الثقافية، يعيد لنا الثقة في كثير من مقولات التراث الأدبية والنقدية، وفي مقدمتها مقولة: (الأغراض الشعرية) التي نفر منها النقد والنقاد المحدثون، إذ يصبح التعامل النقدي معها بوصفها أنساقًا ثقافية تراكمية، فالمديح – مثلاً – يستدعي الصورة المثالية الموروثة للكريم والشجاع، إلى آخر هذه الأوصاف، والهجاء، يستدعي المقابل المرفوض لمجموع هذه الأوصاف، والغزل سوف يستدعي النموذج المثالي للأنثى جسديًا في الغزل الحسي، ونفسيًا في الغزل العفيف.

إن الربط بين الثقافة والإبداع، يمكن أن يقودنا إلى الربط بينها وبين الأنساق البلاغية، وبخاصة أن الأنساق الأخيرة قد تحولت إلى سلطة تتسلط على المبدعين، ويحتكم إليها النقد في الحكم بالقبول أو الرفض، وذلك على الرغم من أن الأشكال البلاغية عندما ظهرت في الإبداع كانت محاطة بخواص فطرية، والإلحاح عليها، أكسبها احترامًا، وكل من يجترحها، أو ينتهك فطريتها، يطرد من جنة الإبداع، وهذه الفطرية أعطتها طاقة ثقافية، ومن ثم كان الخروج عليها، خروجًا على الثقافة، فعندما قال أبو تمام مادحًا ابن الهيثم:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك، ما ماريت في أنه برد

تصدى له النقاد بالرفض، لأن صورته جرحت الموروث الثقافي في تشبيه العقل بالثوب، وهذا ما قرره أبو هلال العسكري في قوله: "وما وصف أحد من أهل الجاهلية ولا أهل الإسلام الحلم بالرقة، وإنما يصفونه بالرجحان والرزانة...كقول الفرزدق:

إنا لتوزن بالجبال حلومنا ويزيد جاهلنا على الجهال"(٦)

ويكاد ابن طباطبا العلوي يعطي الثقافة سلطة قبول الصورة أو رفضها في قوله: "فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول، أو حكاية تستغربها، فابحث عنه، ونقّر عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها"(٧)

إن مثل هذه الآراء تكاد تلحق النصية الأدبية بالنصية البلاغية بالنظر في مرجعيتها الثقافية، وهي مرجعية قد تحضر في النص مقنعة بأقنعة أدبية تارة، وبلاغية تارة أخرى، بل يمكن أن ندرك قيام النص على بنية بلاغية كلية، فقد يستعير النص قناعًا بلاغيًا ليقدم فيه منتجه الدلالي، ومن ثم يكون النص استعارة كبرى، وقد يكون كناية كبرى كذلك، وقد يدخل دائرة (التورية والتعريض) بعيدًا عن التحديدات الجزئية التي حدت بها هذه الأشكال.

(٥)

ولا شك أن القارئ الثقافي في حاجة إلى المتلقي الثقافي، والوعي المشترك بينهما هو الذي يصعد بالنص من الأدبية إلى الثقافية، وهو الذي يربط الإشباع المعرفي بالمتعة الجمالية، ومن ثم فإن الذائقة يكون لها بعض تدخل محدود.

ويجب أن نلحظ قلة المتلقي الثقافي إذا قارناه بالمتلقي الجمالي، وبرغم قلته، نادرًا ما نواجه متلقيًا فرديًا، إذ الغالب حضور المتلقي الجماعي الذي قد يشكل (كتلة جماعية) لها نوع من التماسك الذي قد يصل درجة الانغلاق على مخزونه الثقافي، ومن هنا يمكن أن يحدث نوع من الصدام حول النصوص التي تتنافى مع مخزون هذه الكتلة أو تلك، وقد يأخذ الصدام شكل التنابز القولي، الذي يصعد إلى التنابز الفعلي، بل قد يصعد إلى السلطة القضائية ثم التنفيذية، وقد ينتهي الصدام بإخراج النص وصاحبه من حظيرة الإيمان تارة، ومن حظيرة التحضر والعولمة تارة أخرى.

وفي تصوري أن القراءة الثقافية يمكن أن يكون لها دور في تعديل مستويات التلقي التي استقر عليها نقد الحداثة وما بعد الحداثة، فهناك القارئ المثالي أو النموذجي، وهناك القارئ العادي، والقارئ الضمني، وبمعنى آخر نقول: إن هناك القارئ الناقد، والقارئ المتذوق، والقارئ المتوقع، لكن القراءة الثقافية يمكن أن تضم مستويات التلقي في مستوى واحد، ذلك أن المتلقين أبناء ثقافة مشتركة، ومن ثم يصبح الفارق بينهم فارقًا في ردود الفعل، لا فارقًا في مستوى التلقي ذاته، فالمتقبل للنص بمرجعيته الثقافية، يعلي هذا النص، ويغلو في إعلائه، والرافض يهبط به، ويبالغ في هذا الهبوط.

إن متابعة القراءات الثقافية ومستقبليها في هذا الزمن، سوف يكتشف نوعية القارئ الحاضر، وهي نوعية محاصرة بين متقابلين لا ثالث لهما: (الرفض والقبول)، أي غياب منطقة الوسط التي لا تحتكم إلى هذا التقابل، وإنما تحتكم إلى (حرية الكلمة وصدقها)، ونعني بالصدق هنا، صحة ربط النص بأنساقه الثقافية، أي أن (الصواب والخطأ) يمكن أن يكونا بديلاً (للرفض والقبول) انطلاقًا من جملة الإمام الشافعي: (رأيي صواب يحتمل الخطأ، ورأيك خطأ يحتمل الصواب).

ويمكن توثيق ما قلناه عن التلقي الجماعي (المتكتل) باستقبال شعرية المتنبي في قوله:

عمرك الله هل رأيت بدورًا ... طلعت في براقع وعقود
راميات بأسهم ريشها الهد ... ب تشق القلوب قبل الجلود
يترشفن من فمي رشفات ... هن فيه أحلى من التوحيد

فهذا الاجتزاء من شعر المتنبي اعتمد نسقين ثقافيين: نسق الغزل الباحث عن الأنثى المثال، ونسق (التوحيد) في المعتقد الديني، وهنا نلحظ انشطار التلقي إلى كتلتين متصادمتين

بين (الرفض والقبول)، وقد أسست الكتلة الرافضة رفضها على أن الشاعر: "أحَلّ بحلال الإسلام، واستهان بأمر العقيدة، وأنه بهذا باء بغضب من الله، وتعرض للطرد من رحمته"[8].

وفي المقابل تأتي الكتلة المتقبلة لتقرر أن: "الدين بمعزل عن الشعر"[9].

لكن الملاحظ أن كتلة الرفض كانت متماسكة (رأيًا واحدًا) بينما اختلف الأمر في كتلة التقبل حتى يمكن القول إنه (التقبل الحذر) الذي حاول أن يخلص المتنبي من مأزقه الثقافي، فابن جني يقدم رواية (إصلاحية) للبيت، هي:

يترشفن من فمي رشفات   هن فيه من حلاوة التوحيد

وكأنه يحتذي حذو النحاة الأوائل، إذ كان بعضهم يحرف الشاهد — أحيانًا — إلى الوجه الذي يوافق مذهبه النحوي.

ومن أعضاء هذه الكتلة الحذرة (العكبري) الذي أراد أن يلوي عنق النص ليستقيم مع نسقه الثقافي الذي يحرص عليه، فقال: "ليس المراد تفضيل حلاوة الرشفات على حلاوة التوحيد، وإنما المراد: تقريب حلاوتها من حلاوته".

نخلص من هذا إلى أن القراءة الثقافية تعتمد نوعين من العلاقة الجدلية بين النص والمتلقي، فكلما تقدم القارئ في القراءة، تداعت على ذاكرته الأنساق الثقافية التي تستدعيها سطوح النص حينًا، وأعماقه في غالب الأحيان.

والجدلية هنا ليس معناها الأخذ والعطاء، وإنما معناها مواجهة بين مخزون الذاكرة الثقافي ومعادله الحالّ في النص، وهذا المعادل يتدخل تدخلاً حاسمًا في بناء النص، وفي توجيه مساراته الدلالية، وإتاحة الطريق أمامها للظهور المقنع وراء الجمالي حينًا، والظهور المكشوف حينًا آخر، وهنا يتجلى دور المتلقي الذي سوف يتجه تلقائيًا إلى تغليب الجماعي (الثقافي) على الفردي (الجمالي)، وهو تغليب مغلف أيضًا بأبنية لغوية ذات مواصفات بلاغية وجمالية.

ولا يكاد يتغلب الفردي على الجماعي إلا في مراحل التحول الثقافي التي يقودها بعض أفراد، أو فرد واحد له قدرة إحداث هذا التحول.

(٦)

تابعنا في المحاور السابقة منجزات القراءة الثقافية، وتابعنا خصيصتها المركزية في التراكم، هذا التراكم الذي أتاح لها أن تفيد من مجموع القراءات النقدية السابقة عليها، بل يمكن القول إن مجمل هذه القراءات تنتمي بنسب متين للقراءة الثقافية، بل إن التراكم أتاح للقراءة الثقافية أن تفيد من المراحل النقدية السابقة من الكلاسيكية إلى الرومانسية إلى الواقعية إلى الحداثية وما بعدها.

وهنا يأتي التساؤل الذي يفرض نفسه: هل القراءة الثقافية هي القراءة المثلى للنص الأدبي؟ نسرع بالقول: إن كل قراءة لها إيجابياتها وسلبياتها، ومن المهم أن يتحرى القارئ الإيجابيات ليعظمها، والسلبيات ليتفاداها قدر الإمكان.

على هذا التأسيس نقول إن القراءة الثقافية لها بعض محاذير يجب التنبه لها، وفي مقدمة هذه المحاذير، ما سبق أن سقطت فيه البنيوية عندما أغلقت النص على ذاته، وجعلته ابنًا لقيطًا بلا آباء، وربما جعلته عقيمًا بلا أبناء، ذلك أنها تغاضت عن عالم التوتر الذي يسكن لغة النص، وهو توتر يبث فيه الحياة دومًا، ويدفعه إلى الانفتاح على ما سبق، وقد يفتحه على ما لحق، وهو ما يكاد يقارب القراءة الثقافية التي تغلق النص على أنساق الثقافة، وتحاصر طرفي الإبداع في حدود مخزونهما من هذه الثقافة، وهو ما يمكن أن يباعد بين القراءة الثقافية والتجربة الحاضرة، وتجعل النص ابنًا شرعيًا لماضيه فحسب، مغفلة هذا الحاضر، بل ربما تغفل المستقبل، فإذا كانت البنيوية قد جعلت النص لقيطًا بشريًا، فإن القراءة الثقافية، تجعله لقيطًا زمنيًا.

ومن هذه المحاذير، أن القراءة الثقافية، قد تغلق النص أمام المتلقي غير المؤهل لاستيعاب هذه الثقافة، أو لم يكن على وعي بالأنساق التي يضمرها النص، أي أن النص يمكن أن يدخل منطقة (الاستغلاق) التي عبر عنها أحد الأعراب يومًا عندما سأله الأخفش: ما تسمع يا أخا العرب؟ قال: أراكم تتكلمون بكلامنا في كلامنا بما ليس من كلامنا[1].

ويوغل هذا المحذور في خطورته، عندما ينتقل النص من ثقافة إلى ثقافة أخرى، إذ ربما تكون الثقافة المستقبلة لا دراية لها بثقافة النص، بل ربما تكون رافضة لها، ومن ثم يكون الرفض هو النتيجة المحتمة للنص وأنساقه، ولا كذلك القراءة الجمالية، لأن الذوق الجمالي يضم كثيرًا من العناصر المشتركة التي تضمها اللغات والحضارات المختلفة.

والحق أن هناك محذورًا يأتي من قبل القارئ الثقافي في نوع من الخلل المنهجي الذي يجعل حركة القراءة بدءًا من أنساق الثقافة، ثم قراءة النص لفحص محتوياته من هذه الأنساق، سواء كان المحتوى صريحًا أو مضمرًا، وهو ما قد يؤدي إلى ليّ عنق النص لتحميله بأنساق معيّنة، هي عند القارئ مقدمة على سواها، أي أن العقيدة الثقافية تكون صاحبة السيادة، وقد تتضمن هذه العقيدة الثقافية ركائز دينية أو أيديولوجية، ويكون هم القارئ البحث عن مردودها في النص إعلاء لها، أو تهوينًا من سواها.

واللافت أن هناك محذورًا تغفل عنه كثير من القراءات الثقافية، وهو أنها تستحضر النسق الثقافي في بكورته، صارفة نظرها عن التحولات التي لحقته من الممارسة الحياتية والحضارية، ومن ثم تتناسى حق النص في استحضار النسق في حالته الأولى، أو في تحوله الأخير، وهنا يقع ظلم فادح على النص لحرمانه من التعامل الحر مع النسق في مراحله المختلفة، ووصمه بالخطأ إذا توقف عند البكورة الفطرية حينًا، أو توقف عند التحول الأخير حينًا آخر.

ولنأخذ (نسق الغراب) نموذجًا، وهو من الأنساق القديمة المشحونة بقيم حضارية وفلسفية وشعبية، فالنص قد يستدعي هذا النسق في إطار (الغراب المعلم) في قصة (قابيل وهابيل)، وقد يستدعيه نص آخر خلال إشارته إلى (البين والفراق)، ويستدعيه آخر في سياق (الشؤم) أو (اللون) أو (التكبر والخيلاء)، وهي تراكمات كان لها صداها في الخطاب الشعري قديمًا وحديثًا، فهذا عنترة يستحضر الغراب في نسقه المنذر بالفراق والعداوة في قوله:

وعاداني غراب البين حتى كأني قد قتلت له قتيلاً

وحسان بن ثابت يستحضره في منظومة زهوه وكبريائه:

أجمعت أنك أنت ألأم من مشى في فحش مومسة وزهو غراب

وابن هرمة يستحضره في نسقه اللوني:

وليل كسربال الغراب ادّرعته إليك كما اجتث اليمامة أجدل

ولنأخذ نسقًا آخر معنويًا هو نسق (الظلم) الذي كان ركيزة جاهلية مقبولة، بل كانت مبعث فخار وإعلاء لشأن الظالم، وإشارة إلى منعته وقوته، ثم جاء التحول الحضاري بعد الإسلام لينقل هذا النسق من القبول إلى الرفض، ومن ثم جاء تعديل مفهوم المقولة التراثية: (انصر أخاك ظالمًا أو مظلومًا)، حيث أصبحت نصرة الظالم في منعه من الظلم.

وفخر الجاهلي بأنه ظالم، يمكن أن نتابعه في قول عمرو بن كلثوم:

نسمى ظالمين وما ظلمنا ولكنا سنبدأ ظالمينا

ويقول زهير مادحًا:

جريء متى يظلم يعاقب بظلمه سريعا، وإلا يبد بالظلم يظلم

ونقارن ذلك بقول الإمام الشافعي:

إذا ما ظالم استحسن الظلم مذهبًا ولج عتوًا في قبيح اكتسابه

فكِلْه إلى صرف الليالي فإنها ستبدي له ما لم يكن في حسابه

وقول ابن المعتز:

يا باغي الشر لنا اردد عن الظلم يدا

إن القراءة الثقافية التي تهمل هذا التراكم، وتتغاضى عن هذا التحول، سوف تقدم لنا قراءة شائهة تعبر عن عقيدة القارئ، لا عقيدة النص ذاته.

(٧)

من الواضح أن هذه المحاذير قد ظهرت مع الممارسة التطبيقية التي مارسها بعض النقاد الثقافيين، لكن يبدو أن هناك محاذير أخرى يمكن إدراكها بالنظر إلى الأدبية عمومًا،

سواء على المستوى الصياغي، أو على مستوى النواتج الدلالية الجزئية، ذلك أن تسلط القراءة الثقافية على البناء الصياغي له محاذيره التي يمكن أن تعوق هذا التسلط، أو — على الأقل — تشتت جهوده، وتزداد المحاذير خطورة مع ارتباطها بالمنتج البلاغي الذي شطر اللغوية إلى أسلوبين، الأسلوب الأول: (الأسلوب الخبري) والآخر هو: (الأسلوب الإنشائي) والحدود المعرفية لكل أسلوب تعود به إلى مرجعية زمنية قد تتوافق مع القراءة الثقافية، وقد تتنافر معها.

يقول المحفوظ البلاغي: إن الأسلوب الخبري زمنه الماضي الذي لا يمكن استعادته إلا عن طريق التذكر أو الحكي، وعلى الرغم من أن زمنها هو (الزمن الحاضر) فإن الخبر يظل محافظا على بعده الزمني في المضي، وربما كان هذا أساس ما ذكره الزجاجي عن أزمنة الفعل، إذ جعله على ضربين: "ماض ومستقبل، فالمستقبل ما لم يقع بعد، ولا أتى عليه زمان، ولا خرج من العدم إلى الوجود، والفعل الماضي ما تقضى، وأتى عليه زمانان لا أقل من ذلك: زمان وجد فيه، وزمان خبر فيه عنه، فأما فعل الحال: فهو المتكون في حال خطاب المتكلم.... ففعل الحال — في الحقيقة — مستقبل "[10].

من هذا الملحظ الزمني الذي أشار إليه الزجاجي وصلته بالأسلوب الخبري، يمكن القول: إن القراءة الثقافية تمتلك القدرة على ملاحقة هذا الأسلوب برغم ازدواجيته الزمنية، لكن الإشكال الطارئ هو ما نلحظه عندما تتجه القراءة للأسلوب الإنشائي، لأن مرجعيته الزمنية تخلص — غالبا — للآتي، وهو زمن وصفه الزجاجي بأنه المستقبل الذي لم يقع بعد، ولا أتى عليه زمان، ولا خرج من العدم إلى الوجود، وإذا كان ذلك كذلك، تأبى الأسلوب الإنشائي على القراءة الثقافية، وإذا حاولت هذه القراءة أن تلاحقه، فإنها تتحول من مهمتها الثقافية إلى مهمة دخيلة عليها، لأنها عندئذ سوف تكون عرافة تمارس التنبؤ فحسب.

إن المحذور الذي حال بين القراءة الثقافية والأسلوب الإنشائي، أن الأسلوب الخبري قابل للتصديق والتكذيب — كما يقول أهل الكلام — ومن ثم فإن مساحة رده إلى الأنساق الثقافية مساحة واسعة ومحتملة، بينما الأسلوب الإنشائي لا يدخل نطاق التكذيب والتصديق، وإنما يدخل ثنائية أخرى هي: (التحقق وعدم التحقق) فالقراءة إذا تسلطت عليه، ظلت في حال انتظار أن يتحول الآتي إلى ماض، وربما يطول هذا الانتظار.

وإذا كان هذا المحذور قد ارتبط بالأبنية الصياغية في مكوناتها الجزئية، فإن له قدرة ملاحقة الأبنية الأدبية، وبخاصة (أبنية السرد) إذ الصياغة في هذه الأبنية لها غواية طارئة في اكتساب طابع غنائي يكاد ينتهك حرمتها الدرامية، ومنها يمكن أن نلحظ أن السرد الروائي قد استحال سردا شعريا، وهنا تأتي الإشكالية، إذ إن المنطقة المحفوظة للسرد الروائي، هي منطقة (العالم الخارجي بكل تحولاته وتصادماته) بينما السرد الشعري له منطقته التي تتوافق معه، وهي منطقة (الداخل النفسي والعقلي) أي أنه مشتبك بلحظة

الحاضر، سواء قلنا إنه الحاضر القريب أو الحاضر البعيد، فهو حاضر في كل الأحوال، وسبق أن أشرنا إلى أن هذه اللحظة قد أفلتت من القراءة الثقافية على وجه العموم، ويتبع ذلك أن يفلت الراوي الذي يحصر مهمته في ملاحقة الشخوص الحاضرة وتحولاتها الآنية التي قد تكون منفصلة عن ماضيها، لأنها رهينة الحاضر وحده، ومن ثم استعصت على القراءة الثقافية، ويزداد هذا المحذور كثافة مع دخول النصية السردية آفاق البوح والإفضاء، وهي آفاق آنية بالضرورة، ينطبق عليها ما ينطبق على السرد الروائي عندما يتحول إلى سرد شعري.

من كل هذا ندرك أن العلاقة بين النسق الأدبي والنسق الثقافي ليست دائما على التوافق، بل تصل العلاقة بينهما إلى درجة التناقض، ومن ثم يكون الربط بين النسقين ربطا تعسفيا، لأنه ألغى المسافة الزمنية بين النسقين لكي يحقق لهما قدرا من التواصل، بالرغم من أن العلاقة بينهما هي علاقة الانقطاع لا التواصل، وربما لهذا رأينا أن بعض القراءات الثقافية كانت نوعا من القفز الزماني تارة، والمكاني تارة، والدلالي تارة ثالثة، فهي قراءة تسبح في فضاء وهمي من صنعها، تمارس فيه سلطة غير شرعية.

ولعل هذا يطرح علينا تساؤلا عن سبب إهمال القراءة الثقافية (للأدب العامي) وعلى نحو مباشر (شعر العامية) على الرغم من اكتنازه بالأنساق الثقافية، إذ إن القراءة الثقافية إذا قاربت هذا الخطاب الأدبي، فإن عليها أن تستبق هذه المقاربة بكشف النسق الثقافي الذي **أنتج هذا الخطاب في مغايرته للغة الفصيحة أولا**، ثم مزاحمته لها في منطقة كانت من ممتلكاته الخاصة، منطقة الشعر ثانيا، وليس من اليسير الوقوف على نسق بعينه له حدوده المعرفية للقول بأنه منتج هذا الإبداع، وإنما المتاح هو الإمساك بمجموعة التحولات التي أصابت الدوال الإفرادية أولا، ثم أصابت منتجها الدلالي ثانيا، وهو ما سمح للشعرية الفصيحة أن تنجب مولودها الشرعي: (شعر العامية)، بمعنى آخر نقول: إن الواقع الثقافي أنتج واقعا لغويا يناسبه، وكلاهما أنتج خطابا أدبيا يناسبهما، وهو الأمر الذي يجب ملاحقته بالقراءة الثقافية الواعية بماضيها وحاضرها والعلاقة الجدلية التي تربط بينهما.

الهوامش :

(١) الخصائص- ابن جني- تحقيق محمد علي النجار- عالم الكتب- بيروت ١٩٨٣ : ١/٣٧.

(٢) لسان العرب- ابن منظور- طبعة دار المعارف ١٩٧٦: مادة/طلل.

(٣) الشعر والشعراء- ابن قتيبة- عالم الكتب- بيروت ١٩٨٤ : ٧.

(٤) العمدة- ابن رشيق- أمين هندية بمصر ١٩٢٥: ١/١٥١.

(٥) كتاب الصناعتين- أبو هلال العسكري- تحقيق د/مفيد قميحة- دار الكتب العلمية ١٩٨٤ : ١٣٥.

(٦) عيار الشعر- ابن طباطبا- تحقيق عباس عبد الستار- دار الكتب العلمية : ١٧٠.

(٧) انظر: أبو الطيب المتنبي- ماله وما عليه- الثعالبي- تـ: محيى الدين عبد الحميد- صبيح: ٨٨.

(٨) الوساطة- القاضي الجرجاني- تـ: محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي- عيسى الحلبي ١٩٦٦ : ٦٤.

(٩) الإمتاع والمؤانسة- أبو حيان التوحيدي- قراءة أحمد أمين وأحمد الزين- الحياة بيروت: ٢/ ١٣٩.

(١٠) الإيضاح – الزجاجي – تحقيق مبارك المازن – دار العروبة سنة ١٩٥٩ : ٨٧.

ملف العدد

الترجمة والتثاقف

دراسات الترجمة في البدايات والمسارات وأسئلة المستقبل

سامح فكري

طالما انشغل العقل العربي بسؤال الترجمة الذي ظل ومازال قريناً بسؤال النهضة وذلك منذ بدأ الوعي العربي يدرك أهمية الإنصات إلى صوتٍ آخر، والاستماع إلى كلمةٍ مغايرة تحمل فكرةً جديدة أو خبرة إنسانية مختلفة. وتباينت درجات هذا الانشغال تبعاً لتغير الظرف التاريخي وما يأتي به هذا التغير من أسئلةٍ أخرى كان لها من الأهمية أحياناً بحيث دفعت سؤال الترجمة إلى ذيل قائمة الأولويات. في كل الأحوال ظل سؤال الترجمة منحصراً في كم وكيف وآليات إنتاجنا للترجمة. لم تخرج القضايا التي طالما طرحناها في كتاباتنا وملتقياتنا التي خصصناها للترجمة عن سؤال الإنتاج: ماذا و كيف وكم نترجم؟ ما مدى جودة ما نترجم؟ من يترجم وبأي أدواتٍ أو تأهيل؟ وغيرها من الأسئلة التي تشي بوعيٍ حاد بفجوة زمنية هائلة بيننا والآخر، وهي فجوة مازلنا منذ القرن التاسع عشر نلهث في اختصارها، فيما باتت هذه الفجوة تزداد اتساعاً على نحوٍ يجعل من الترجمة مجرد طرف في معادلة أكثر تعقيداً، وسؤال ضمن أسئلة كثيرة ومتشابكة يتوجب علينا التعامل معها جميعًا بنفس القدر من الاهتمام.

على الرغم من مشروعية سؤال الإنتاج بل وجدواه التي يصعب إنكارها، فإن أسئلةً أخرى لا تقل أهميةً باتت مُلحة وفرضتها التغيرات المتسارعة التي اعترت العلاقات بين المجتمعات والشعوب والجماعات العرقية، فضلاً عن التعقيد الذي أصبح يسم كافة علاقات التثاقف والتواصل اللغوي بتجلياتها المختلفة، والتي لم تعد مقصورة على الترجمة الأدبية وحدها بل تباينت هذه التجليات وتعددت بحيث ضمت الكثير من الظواهر الترجمية/ التثاقفية، التي تجاوز مداها الحدود الفاصلة بين كل من ثقافة النخبة وثقافة الجماهير، التواصل الشفاهي والتواصل المكتوب، ترجمة الكلمة وترجمة الإنسان أو الجماعة العرقية[1].

هذا التعدد في تجليات التثاقف والترجمة صاحبه تغير في درجة الأهمية التي تحظى بها أشكال ووسائط التثاقف، فلم يعد مستغرباً الآن أن يكون الدور الذي يلعبه فيلم جماهيري مترجم في ابتناء صورة ما عن جماعةٍ أو شعب أكثر تأثيراً وأوسع مدى من الدور الذي يضطلع به نص أدبي مترجم لكاتب(ـة) مرموق(ـة). كذلك لم تعد عمليات الترجمة التي تتم داخل مراكز استقبال طالبي اللجوء والراغبين في الحصول على جنسية دول العالم الأول نشاطًا هامشيًا مهملاً، إذ تعكس هذه العمليات في تفاصيلها وإجراءاتها موقفاً ما من جانب صانع القرار في الدولة المضيفة إزاء الثقافات الأخرى، بل وفهماً معيناً للثقافة المضيفة ذاتها من حيث تكوينها وتجانسها.

هذا التعدد في أشكال ووسائط التثاقف من خلال الترجمة يتلازم أيضاً مع تعدد بواعث الترجمة وأهدافها. لما كانت الترجمة إجمالاً فعلاً سياسيًا بالمعنى العام كما تؤكد منى بيكر في مقالها المنشور في هذا الملف، لم يعد بالإمكان النظر إليها بوصفها فعلاً تواصليًا محايدًا يلعب فيه المترجم دور الوسيط غير المنحاز. إن كانت الترجمة من الناحية النظرية يرجى لها أن تكون فعل تواصل يسعى إلى إحراز التفاهم بين ثقافتين، فالواقع اليومي ينفي ذلك، حيث تتحول الترجمة فيه إلى أداة يستثمر فيها أفراد ومؤسسات وجماعات ضغط متعددة بغرض تحقيق أهدافٍ سياسية معينة، أو تغليب وجهة نظرٍ أو طرحٍ فكري ما على آخر.

هذا التعقد في أشكال الترجمة وبواعثها وتعدد الأفراد والمؤسسات والجماعات التي تسهم في إنتاجها وإشاعتها واستهلاكها يجعل الاكتفاء بسؤال الإنتاج أمراً غير مقبول. من هنا جاءت فكرة هذا الملف الذي لا ينفي أهمية سؤال الإنتاج، ولكن يطرح في الوقت ذاته سؤالاً مهمًا آخر، ألا وهو سؤال الفهم. إن رغبتنا في حيازة العقل الغربي واستجلاب ما أنتجه منذ فجر النهضة العربية أعاقتنا عن تأمل الترجمة بوصفها ظاهرةً اجتماعية وثقافية، وربما دفعنا حرصنا على جودة ما ننتجه من ترجمات إلى اختزال الترجمة في مجرد فعل النقل من لغةٍ إلى أخرى. إن سؤال الفهم يستلزم منا طرح النظرة النفعية الاستخدامية للترجمة جانباً ومحاولة استكناه الترجمة وطبيعتها ودورها في تشكيل التراثات الأدبية وصياغة بنى فكرية جديدة وبناء تصورات معينة عن جماعاتٍ مختلفة، بل ودورها في تسويد مفاهيم سياسية وتهميش أخرى.

يأتي هذا الملف إذن محاولةً جادة من مجلة فصول في التأكيد على حاجتنا إلى فهم الترجمة التي طالما مارسناها واشتبكنا مع مشكلاتها الإنتاجية المتعددة دون أن نتوقف كثيراً عند فهم ما فعلته ومازالت تفعله الترجمة بنا ودورها في صياغة تصوراتنا عن أنفسنا في علاقتنا بالآخر ووظائفها — الظاهر منها والمستتر — التي تقوم من خلالها ببناء وهدم جماعات ومؤسسات، وفي إحياء وإماتة أفكار وأزمنة وأدبيات معينة، وفي الدفع بكُتابٍ إلى صدارة التراث الأدبي المعتمد وإسكات أصوات آخرين وتهميشهم. هذه المحاولة لتأمل الترجمة من زوايا نظر مختلفة لا تزعم لنفسها الإحاطة أو التمثيل الكامل لكافة التوجهات

والتصورات التي تسود البحث في الترجمة في الوقت الحاضر، إذا ما أخذنا في الاعتبار التغيرات السريعة والمتلاحقة فيما يعرف الآن بدراسات الترجمة، وإنما هدفها أن تضعنا في مواجهة مع العقل الغربي وما أنتجه من تصورات وبنى فكرية في محاولته الإجابة على سؤال الفهم. ومن هنا تنبع أهمية هذا الملف، فهو يضعنا بشكل مباشر[1] أمام بعض النصوص الهامة التي تعبر عن وضع دراسات الترجمة الآن والتوجهات الفكرية السائدة فيها.

أسئلة البدايات:

إن الاهتمام بسؤال الفهم اتخذ شكلاً منهجياً في الغرب منذ أوائل السبعينيات من القرن العشرين[2]، حين سعى باحثون — انتمى معظمهم إلى حقول معرفية بعيدة نسبياً عن الترجمة من قبيل اللغويات التقابلية والأدب المقارن والدراسات الثقافية — إلى تطوير أطر نظرية وفرضيات وأساليب منهجية بهدف إرساء أسس حقل معرفي جديد موضوعه الترجمة في تجلياتها المختلفة وبوصفها نشاطاً إنسانياً معقداً لا تشكل "اللغة" إلا أحد أبعاده. لم تكن أسئلة البدايات التي طرحها هؤلاء الباحثون — على بساطتها البادية — إلا تعبيراً عن رفض واضح لاختزال الترجمة في مجرد كونها ظاهرة لغوية مجالها الوحيد هو النص الأدبي، ومن ثم لا ينبغي دراستها إلاّ باعتبارها فرعاً من اهتمامات حقول معرفية أخرى مثل اللغويات أو الأدب المقارن. بالقدر ذاته كانت هذه الأسئلة تعبيراً واضحاً عن الرغبة في توسيع أفق النظر في الترجمة والإحاطة بكافة تجلياتها وبواعثها ومؤثراتها. من هنا لم يكن سؤال التسمية للحقل المعرفي الجديد الذي يضع الترجمة في أفق نظري ومنهجي أرحب إلا انعكاساً لتلك الرغبة في كسر احتكار كل من اللغويات والأدب المقارن لدراسة الترجمة، كما كانت محاولات التسمية سعياً لتأسيس استقلالية البحث في الترجمة من جهة وإبراز تعددية وتباين زوايا النظر في الترجمة من جهة أخرى.

على الرغم من المحاولات العديدة لتسمية هذا الحقل المعرفي — وهي محاولات تشي جميعها بفهم معين لطبيعة الترجمة وكيفية دراستها — فإن التسمية التي جاء بها جيمس هومز (١٩٢٤-١٩٨٦)، الشاعر والناقد الأدبي والباحث في تاريخ الأدب، في ورقة ألقاها في مؤتمر عقد في كوبنهاجن عام ١٩٧٢ هي التي حظيت بالقبول من جماعة الباحثين والمشتغلين في هذا الحقل المعرفي. لم يكن من قبيل المصادفة أن يلقي هومز هذه الورقة في الملتقى الدولي للغويات التطبيقية ليعلن من داخل هذا المؤتمر ومن خلال ورقته التأسيسية المعنونة "اسم دراسات الترجمة وطبيعتها" استقلال الترجمة عن علم اللغويات، على اعتبار ما تطرحه من أسئلة بحثية وما تتوسل به من طرائق منهجية تميزها عن اللغويات. لم يخلُ ذيوع تسمية "دراسات الترجمة" بين المهتمين بدراسة الترجمة من دلالة. إن عدم القبول الذي حظيت به تسمية من قبيل "علم الترجمة" على سبيل المثال — خصوصاً في اللغة الإنجليزية — يشي بوعي الباحثين في هذا المجال بما تنطوي عليه لفظة "علم" في صيغة المفرد من دلالات قد لا تعبر بالضرورة عن الأفق الواسع للبحث الترجمي، إذ تشي لفظة علم بالحدود

الإبستيمولوجية والمنهجية الصارمة التي تفصل حقلاً بحثيًا عن غيره من الحقول وتعوق مد الجسور بين الحقول المختلفة. لم تكن تسمية "دراسات الترجمة" وما حظيت به من قبول إذن إلا تعبيراً عن رغبة تنطوي على بعض المفارقة: فهي من ناحية تسعى إلى تأسيس شرعية لحقل معرفي جديد بعيداً عن حقول احتكرت البحث في الترجمة وفق أجندة بحثية معينة، ومن ناحية أخرى سعت هذه التسمية إلى جعل هذا النشاط البحثي غير منقطع الصلة بغيره من الأنشطة البحثية في الإنسانيات والعلوم الاجتماعية.

لم تكن ورقة جيمس هومز إلا برنامجاً وضع فيه تصوره ورؤاه عن هذا الحقل المعرفي والمسارات المحتملة التي يمكن أن يتخذها. كانت هذه الورقة كما وصفها هومز نفسه في نسخة معدلة من الورقة ذاتها نشرها عام ١٩٨٧ "يوطوبيا بحثية"[٤] disciplinary utopia حاول فيها صياغة رؤيته لطبيعة البحث في الترجمة، كما حاول أن يحدد الأولويات التي يجب على الباحثين مراعاتها في المستقبل، ساعياً إلى الاشتباك مع بعض المعضلات التي رآها ستقف عائقاً أمام مسار دراسات الترجمة وتحول دون تحقيق الأولويات التي حددها. لعل أهم هذه المعضلات كما تصورها هومز هو الافتقار إلى إجماع عام على بناء هذا البحث ومداه المعرفي والمفاهيمي. ومن ثم تركز جل اهتمامه في هذه الورقة على وضع تصور عن التوجهات الأساسية داخل حقل دراسات الترجمة، وتحديد طبيعة البحث ومدى القضايا التي يضطلع بها الباحثون داخل كل من هذه التوجهات. يقوم هذا التصور على إرساء التقسيمات والتصنيفات المفاهيمية taxonomies التي تؤسس للحقول المعرفية الناشئة. من بين هذه التقسيمات الرئيسية ما يمايز من خلالها هومز بين دراسات الترجمة التطبيقية، ودراسات الترجمة النظرية، ودراسات الترجمة الوصفية، وغيرها من التصنيفات المفاهيمية الفرعية التي رأى هومز وجوب إرسائها لتسهيل مهمة الباحثين في هذا الحقل في المستقبل، ولتكون لهم بمثابة البرنامج البحثي الذي يتحركون وفقه.

إن كانت دراسات الترجمة قد خطت خطوتها الأولى للأمام بوصفها حقلاً معرفيًا جديدًا على يد جيمس هومز فإنها لم تلتزم تماماً بالمسار الذي رسمه لها في مقاله التأسيسي. إن التراكم المعرفي الذي أنجزته دراسات الترجمة منذ ألقى هومز ورقته في كوبنهاجن حتى الآن لم يكن ليتصوره، فحسبما يذكر ثيو هيرمانز "أصبحت دراسات الترجمة الآن أكثر تنوعاً وأكثر انفتاحاً مما قصد لها هومز"[٥]، وأصبحت التقسيمات التي وضعها في برنامجه لدراسات الترجمة موضع تساؤل من جانب الكثير من الباحثين، وكان ذلك نتيجة طبيعية لإعادة صياغة تعريف الترجمة ذاتها في الثلاثين عاماً الأخيرة، وإعادة التفكير في طبيعة الظواهر الترجمية وكيفية إخضاعها للبحث.

الترجمة فعل ثقافي واجتماعي: تعدد المسارات

قد يكون من الصعوبة بمكان رصد المسارات المتعددة والمتشابكة التي اتخذتها دراسات الترجمة في الثلاثين عاماً الأخيرة منذ أعطاها جيمس هومز اسمًا عام ١٩٧٢، ومن ثم سأكتفي

في هذا الحيز بإلقاء الضوء على بعض التوجهات التي ظهرت خلال هذه الفترة الزمنية مع التركيز على التوجهات السائدة الآن، خصوصاً التي تمثلها مجموعة المقالات المنشورة في هذا الملف.

إن أهم التحولات التي حدثت في دراسات الترجمة على مدار عمرها القصير نبعت من وعي عام لدى المشتغلين بالبحث في الترجمة بأنها جزء من نشاط اجتماعي وثقافي، ومن ثم وجب النظر إليها في سياقاتها الاجتماعية والثقافية المتقاطعة. طوال عقدي الخمسينيات والستينيات انشغل معظم الباحثين في الترجمة — وجلهم جاء من علوم اللغة من أمثال رومان ياكوبسون ويوجين نايدا وبيتر نيومارك — بتحديد وحدة دراسة الترجمة، فتارة يركزون على المفردة، وتارة على الجملة وفي أواخر السبعينيات ظهرت مجموعة أخرى من الباحثين رأت أن الترجمة لا يمكن فهمها وتحليلها إلاّ على مستوى النص إجمالاً. إن هذه الاجتهادات جميعاً على تباين توجهاتها حصرت الترجمة في فعل اللغة. على النقيض من هذه المحاولات برزت محاولات أخرى منذ أوائل السبعينيات رأت أن الثقافة هي المجال الحيوي الذي يتم فيه إنتاج الترجمة وتلقيها، وهو ما يعني أن أية دراسة جادة لظاهرة الترجمة لا يمكن أن تتجاهل هذا المجال الحيوي. من بين هذه المحاولات النظرية التي تعبر عن هذا الاتجاه ما أسماه إيتامار إيفن زوهار (١٩٩٣)، الأستاذ في جامعة تل أبيب، بنظرية النسق المتعدد polysystem theory الذي يقصد به النسق الأدبي داخل أية ثقافة، وهو نسق متعدد بمعنى أنه يتضمن داخله مجموعة أنساق أخرى تشمل الأجناس الأدبية التي تتراتب داخل النسق المتعدد حسب أهميتها في لحظة زمنية ما. ويرى إيفن زوهار أن الترجمة (وهو هنا يركز على الترجمة الأدبية) لا يمكن فهمها ودراستها إلا باستكناه علاقاتها مع الأجناس الأدبية داخل النسق الأدبي المتعدد. وتقاس أهمية الترجمة داخل أي نسق أدبي — حسبما يرى إيفن زوهار — وقدرتها على التجديد فيه على الموقع الذي تشغله داخل النسق المتعدد من غيرها من الأجناس الأدبية، فإذا شغلت الترجمة مكان المركز أصبحت أكثر قدرة على التغيير في النسق الأدبي المتعدد بل وتحدي المواضعات الأدبية المستقرة فيه، أما إذا شغلت الترجمة هامش النسق المتعدد باتت عاجزة عن التغيير، بل وامتثلت للمواضعات الأدبية السائدة.

كان لمساهمات إيفن زوهار — على الرغم مما انطوت عليه من ثغرات نظرية ومنهجية — دور مهم في توجيه مسار دراسات الترجمة في الثلاثين عاماً الأخيرة، وذلك من خلال تأثيره في عدد من الباحثين الذين طوروا طروحاته محاولين ملء الفجوات التي تضمنتها إسهاماته. من بين هؤلاء جدعون توري الذي كتب رسالته للدكتوراه تحت إشراف إيفن زوهار واقترن اسمه بعد ذلك بتوجه مهم في دراسات الترجمة وهو دراسات الترجمة الوصفية. أكد توري على ما تلقاه عن أستاذه من أهمية دراسة ظاهرة الترجمة داخل النسق المتعدد الذي تنتمي إليه، وإن كان أضاف إلى منجز زوهار الكثير من الضوابط المنهجية. أهم ما أنجزه توري في دراسات الترجمة — فضلاً عن تأكيده على أهمية الابتعاد عن إصدار أحكام

قيمة على الترجمة من خلال محاولة فهمها داخل إطار الثقافة التي أنتجت داخلها – هو مفهوم "معايير الترجمة" الذي وفر له أداةً منهجية مكنته من رصد وتحليل السلوك المعياري normative behaviour لجماعة المترجمين داخل ثقافة ما وفي لحظة زمنية بعينها. لاقى مفهوم معايير الترجمة منذ أن طرحه توري بشكل مفصل في كتابه المعنون دراسات *الترجمة الوصفية وما بعدها* المنشور عام ١٩٩٥ قبولاً كبيراً لدى الكثير من الباحثين لما وجدوه في المفهوم من قدرة على تفسير قرارات وخيارات المترجمين في إطار الأداء المتوقع والمقبول منهم في اللغة والثقافة التي يترجمون فيها.

على الرغم مما أضافه مفهوم معايير الترجمة إلى الجهاز المفاهيمي الخاص بدراسات الترجمة، فإنه طرح بعض المعضلات التي التقطها جيلٌ تال من الباحثين ليعملوا عليها ويدفعوا بدراسات الترجمة في اتجاه جديد. أهم المشاكل المنهجية التي ينطوي عليها مفهوم معايير الترجمة هو تأكيده على فكرة السلوك المعياري لجماعة المترجمين على حساب فاعلية المترجم الفرد، وهي المشكلة التي تناولها باحثون لاحقون ركزوا جل اهتمامهم على فرادة الاختيارات التي يقوم بها المترجمون، بل وتحديهم لما يعتبر في ثقافاتهم معايير ترجمة متفقًا عليها. المشكلة الثانية التي يطرحها مفهوم المعايير هو الصعوبة الإجرائية المقترنة بتحديد ما يعد "معياراً للترجمة"، فلكي يصل الباحث إلى أن سلوكاً ترجمياً ما يشكل سلوكاً معيارياً لا بد من الاستناد إلى كم هائل من دراسات الحالة التي يستطيع الباحث أن يؤسس عليها حكمه بأن اختيار لفظة ما دون أخرى أو أسلوباً ما دون غيره هو المعيار السائد لدى جماعة المترجمين في ثقافة معينة وفي زمنٍ محدد. أيضًا ينطوي مفهوم المعايير على إشكال يمكن التعبير عنه في مجموعة من التساؤلات: هل لهذه المعايير وجودٌ موضوعي مستقلٌ عن ذات الباحث الذي يقوم باستعادتها من خلال فحصه لترجمات عديدة؟ بمعنى آخر كيف نضمن أن ما يسميه الباحث معياراً للترجمة ليس سوى ما يتصور هو أنه معيار؟

من بين الباحثين الذين أولوْا مفهوم "معايير الترجمة" اهتمامهم واشتبكوا مع ما يطرحه من معضلات منهجية وإجرائية ثيو هيرمانز الأستاذ بجامعة لندن الذي ارتبط اسمه بمجموعة الباحثين الذين برزوا في منتصف الثمانينيات والتفوا حول أعمال جدعون توري وعملوا على تطويرها وتطبيقها على دراسات حالة في تراثات ثقافية ولغات مختلفة. عرفت هذه المجموعة من الباحثين باسم "مدرسة التحوير" نسبة إلى كتاب حرره هيرمانز عام ١٩٨٥ بعنوان *تحوير الأدب: دراسات في الترجمة الأدبية* The Manipulation of Literature وضم دراسات لتوري وعدد آخر من الباحثين من هولندا وبلجيكا والمملكة المتحدة، خصوصاً من جامعة واريك التي أنجز فيها هيرمانز رسالته للدكتوراه وزامل فيها باحثة أخرى انتمت هي الأخرى إلى مدرسة التحوير وهي سوزان باسنيت. حدد هيرمانز في مقدمته لهذا الكتاب ما يمكن اعتباره مانيفستو مدرسة التحوير، الذي أكد فيه على أهمية مفهوم "معايير الترجمة"، وإن أكد فيه أيضاً على ضرورة دعم هذا المفهوم النظري بدراسات حالة تدعمه أو تدحضه؛ يقول هيرمانز في مقدمة كتابه:

ما يشترك فيه هؤلاء جميعاً [أي مجموعة الباحثين المشاركين في الكتاب] باختصار هو نظرتهم إلى الأدب بوصفه نسقاً معقداً وديناميا، وقناعتهم بلزوم وجود علاقة تفاعل متواصلة بين النماذج النظرية ودراسات الحالة العملية، وتبنيهم لمنهج في دراسة الترجمة الأدبية يكون وصفياً، ومتوجهاً نحو الثقافة التي يترجم إليها، ووظيفياً ونسقياً. كما يشترك هؤلاء أيضاً في اهتمامهم بالمعايير والمحددات التي تحكم إنتاج الترجمات وتلقيها، واهتمامهم بعلاقة الترجمة بأشكال أخرى من إنتاج النصوص، وكذلك اهتمامهم بدور ومكانة الترجمات داخل أدب ما، ودورها في العلاقة التفاعلية بين الآداب وبعضها البعض[٦].

ما يلفت الانتباه هنا هو اهتمام هيرمانز بالحضور الفاعل للترجمة في اللغة/الثقافة الهدف من خلال التركيز على دراسات الحالة التي تبرز الصوت الخاص للمترجم الذي يلازم فعل الترجمة، بغض النظر عن معايير الترجمة السائدة، لا سيما معيار "الأمانة للنص والمؤلف الإصليين". يواصل هيرمانز في مقاله المنشور ضمن هذا الملف (والذي نشر عام ٢٠٠٢ ضمن مجموعة مقالات ضمها كتاب بعنوان *دراسات الترجمة: رؤى حول مبحث معرفي ناشئ*) ما كان أولاه اهتمامه في أبحاث أخرى حول حضور المترجم في عملية الترجمة. يشتبك هيرمانز في هذا المقال مع التصورات السائدة عن الترجمة في المجال العام والتي ترى فيها فعلاً محايداً يلتزم فيه المترجم الصمت لكي يُسمَع فقط صوت المؤلف، منتجاً في النهاية نصاً يشف عن النص الأصلي ويؤكد على حضوره على حساب غياب المترجم. ينفي هيرمانز هذا التصور داحضاً إياه من خلال مجموعة من حالات الترجمة التي تبرز تعدد الأصوات داخل نص الترجمة، وهذا التعدد لا يرجع فقط إلى حضور المترجم، إنما يرجع أيضاً إلى علاقات التناص التي يدخل فيها نص الترجمة مع نصوص أخرى في الثقافة الهدف وتستدعي مؤلفين آخرين من الثقافة المترجم إليها. كل ذلك يجعل من نص الترجمة على حد تعبير هيرمانز "نصاً هجيناً"، وهو ما يجعل مقولتي الأمانة والخيانة غير صالحتين لفهم نص الترجمة. لا يكتفي هيرمانز في مقاله بعرض المفارقات التي تنطوي عليها الترجمة بوصفها عملية ومنتجاً نهائياً، لكنه يعرض أيضاً للإشكاليات المتعلقة بدراسات الترجمة ذاتها وذلك في فعل نقدي ذاتي لطبيعة البحث في دراسات الترجمة والعمليات المعرفية اللازمة له وشروط امتلاك المعرفة في هذا الحقل المعرفي. أهم ما يخلص إليه هيرمانز هو قوله بضرورة النظر ملياً في العلاقة بين الباحث في هذا المجال وموضوع بحثه، وهي علاقة لا تحكمها موضوعية مزعومة — كما رأى الكثيرون ممن تبنوا منهج الدرسات الوصفية للترجمة — وإنما هي علاقة يعد الباحث طرفاً أصيلاً فيها، وتورط ذاتية الباحث في عمليات للتوصيف والتحليل والتفسير لظواهر الترجمة المختلفة أمرٌ لا ينبغي أن يلام عليه، وإنما عليه أن يكون واعياً به. الباحث في دراسات الترجمة — حسبما يرى هيرمانز — هو ذاته يقوم بفعل ترجمة يحاول من خلاله أن يعطي دلالة ومعنى للظاهرة التي يدرسها من خلال تعيينها بأدوات مفاهيمية معينة

ووصفها بلغة ومواضعات أكاديمية محددة، وهو ما يعني أن الظاهرة تفقد وجودها الموضوعي أثناء البحث وتصبح رهناً لتصورات الباحث وأدواته وتتلون برؤاه وأجندته البحثية.

لم يكن ثيو هيرمانز وحده الذي التفت إلى مسألة حضور المترجم في الترجمة، فقد شهد عقد التسعينيات من القرن الفائت ظهور العديد من الباحثين الذين أولوا هذه المسألة اهتمامهم، ولكن ربما أشهرهم على الإطلاق هو الباحث الأمريكي لورانس فينوتي الأستاذ بجامعة تيمبل الذي يعد كتابه *خفاء المترجم: تاريخ للترجمة* (الذي نشرت طبعته الأولى عام ١٩٩٥) من أهم الكتابات التي ظهرت في حقل دراسات الترجمة بهدف مساءلة تصوراتنا التقليدية حول الترجمة، وعلى رأسها فكرة وجوب حياد المترجم أو غيابه في عملية الترجمة. يحدد فينوتي في كتابه ما يقصده بمفهوم خفاء المترجم كالتالي:

"الخفاء" هو المصطلح الذي أستخدمُه لوصف موقف المترجم ونشاطه في الثقافة الأنجلو-أمريكية المعاصرة. والمصطلح يشير إلى ظاهرتين يؤثر أحدهما في الآخر: الأولى تتعلق بالأثر الإيهامي الذي يحدثه المترجم في خطاب الترجمة من خلال معالجته الخاصة للغة الإنجليزية؛ أما الظاهرة الثانية فتتعلق بالطريقة التي تمارس بها قراءة الترجمات وتقييمها، وهي طريقة طالما سادت في المملكة المتحدة والولايات المتحدة. إن النص المترجم، سواء كان نثراً أو شعراً، قصة أو غيرها، يحكم عليه بالقبول من جانب الناشرين، وكتاب المراجعات النقدية والقراء عندما تكون قراءته سلسة، لا وجود فيها لسمات لغوية أو أسلوبية غريبة، مما يجعل النص يبدو شفيفاً، موحياً بأنه يعكس شخصية الكاتب الأجنبي أو قصده أو المعنى الجوهري للنص الأجنبي — موحياً، بكلمات أخرى، أن الترجمة ليست ترجمة في واقع الحال، وإنما "الأصل".[٣]

يقوم مشروع فينوتي في كتابه خفاء المترجم على رصد هذا التصور عن وضعية المترجم سواء في إنتاجنا للترجمة أو في قراءتنا لها، ويرى أن هذا الأثر الإيهامي الذي يخلقه المترجمون في خطابهم، ويقبله جمهور القراء في تلقيهم للترجمة قد حال دون فهم الدور الحقيقي الذي تلعبه الترجمة في صياغة التاريخ الأدبي للثقافة المترجم إليها. ويعود فينوتي في مقاله المترجم ضمن هذا الملف عن "الترجمة وجماعات التلقي واليوتوبيا" إلى الطرح ذاته مؤكدًا على فاعلية المترجم وحضوره في الثقافة الهدف مهما كانت محاولاته في محو بصمته من الترجمة. أهم ما يلفت الانتباه في مقال فينوتي هنا هو ما يخلص إليه من قدرة الترجمة على خلق جماعات تلقٍ جديدة في اللغة/الثقافة المترجم إليها. إن المترجمين بما يطبعون به نصوصهم من سمات لغوية وجمالية محلية يصبحون قادرين ليس فقط على مخاطبة جماعات تلقٍ قائمة، وإنما استشراف، بل وخلق جماعات تلقٍ جديدة.

إضافةً إلى الأمثلة العديدة التي يذكرها فينوتي من ترجمات أدبية نقلت من الإيطالية إلى الإنجليزية تؤكد على هذه الفكرة، أسوق مثالاً واحداً من تاريخ الترجمة للمسرح في مصر.

يعرف المهتمون بتاريخ المسرح المصري أنه قام على أكتاف الترجمة التي كانت في مراحلها الأولى تستهدف عامة المصريين الذين لم يكن يعنيهم من مسرحيات شكسبير أو موليير المترجمة سوى أمرين: النهاية السعيدة التي توقعوها ولم يكونوا ليقبلو بديلاً عنها بغض النظر عن كون المسرحية المترجمة مأساة أو ملهاة؛ والأمر الثاني هو عدد الوصلات الغنائية التي يؤديها الشيخ سلامة حجازي مثلاً الذي اشتهر بتمثيل دور هاملت في العقد الأول من القرن العشرين في نسخةٍ غنائية ميلودرامية من ترجمة طانيوس عبده. لم تكن مسألة الأمانة/الخيانة لشكسبير أو غيره من الكتاب المترجَمين في حسبان هذا الجمهور الذي عرف مترجمو هذه الفترة كيف يخاطبونه. ظل هذا الجمهور من عامة المصريين هو جماعة التلقي الوحيدة التي اعتمد عليها مترجمو المسرح منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر وحتى نهاية العقد الأول من القرن العشرين حين بدأ الشاعر والمترجم المسرحي خليل مطران (١٨٧٢–١٩٤٩) في إنتاج ترجماته لمآسي شكسبير ليقدمها جورج أبيض (١٨٨٠–١٩٥٩) على مسرحه. في عام ١٩١١ انتهى مطران من أولى هذه الترجمات وكانت ترجمته لعطيل واستمر بعدها يتعاون مع أبيض حتى قدم آخر ترجمة له وكانت ترجمته لتاجر البندقية عام ١٩٢٢. طوال هذه السنوات كان الجمهور الرئيسي لترجمات مطران من الطبقة المتوسطة وفوق المتوسطة ممن لديهم قدر لا بأس به من التعليم والثقافة. فضلاً عن هذا الجمهور فقد ظلت ترجمات مطران طوال تسع سنوات تشكل جماعة تلقٍ جديدة لم تكن موجودة قبله، ألا وهي جماعة النقاد وكتاب المراجعات النقدية المسرحية الجادة. حتى عشرينيات القرن العشرين لم يكن هناك كتابة نقدية عن المسرح وترجمته يعتد بها إلى أن شرع الكاتب والناقد المسرحي محمد تيمور (١٨٩٢–١٩٢١) في كتابة سلسلة من المقالات الأسبوعية نشرت في مجلة *السفور* عام ١٩٢٠ أسماها "محاكمة مؤلفي الروايات التمثيلية". اتخذت هذه المقالات شكلاً قصصياً تخيل فيها تيمور وجود محاكمة، المتهمون الرئيسيون فيها هم المشتغلون بالمسرح في ذلك الوقت من مؤلفين ومخرجين وممثلين، ولم يفته أن يضم إلى هؤلاء مترجمي المسرح أيضاً فجاءت عريضة الاتهام مشتملةً على اسمَيْ فرح أنطون وخليل مطران. كانت التهمتان اللتان وجهتا إلى هذين المترجمين والحُكمان المختلفان اللذان نالاهما في نهاية سلسلة المقالات تعبيراً عن نشأة جماعة تلقٍ جديدة للمسرح وترجمته تتبنى معايير تقييم جديدة كان لخليل مطران دور كبير في إرسائها من خلال ترجماته. كانت تهمة فرح أنطون هي إدخال بدعة الاقتباس التي عمد من خلالها إلى "الروايات الفودفيلية القديمة وترجمها ترجمة غريبة عجيبة مشوهة، نصفها عامي والنصف فصيح وخلطها ببعض نكاتٍ سورية"[8]. وكان الحكم الذي ناله أنطون عن هذه التهمة أن يحرم من الاشتغال بفن الاقتباس مدة عشر سنوات، وهي الفترة التي تكفي الجمهور المصري لنسيان هذا النوع العقيم من الترجمة[9]. على النقيض من ذلك كانت تهمة خليل مطران أنه لم يترجم من مسرحيات شكسبير حتى ذلك الحين سوى ثلاث مسرحيات رغم قوة ومتانة ترجماته حسبما جاء في الاتهام الموجه إليه الذي برئ منه مطران مع تشجيعه على مواصلة الترجمة. إن القراءة المتفحصة لهذه المقالات ترينا الدور

الكبير الذي لعبته ترجمات مطران في تكوين الجيل الأول من نقاد المسرح. من أوضح التأثيرات التي تركها مطران في وعي هذا الجيل الذي شكل جماعة تلتْ جديدة هو توقير المؤلف الأصلي وإعطاء نصه أولوية على توقعات الجمهور، ومن ثم لم يكن من قبيل المصادفة في هذه المحاكمة المتخيلة أن تتألف لجنة القضاة من موليير وكورني وجيته ويرأسها شكسبير، فالمؤلفون هنا هم الذين يحاسبون المترجمين على ما يأتونه من تقصير. ولم يترسخ مبدأ الولاء للمؤلف الأصلي إلا مع ظهور ترجمات مطران.

الترجمة فعل سياسي: أسئلة الحاضر وتحديات المستقبل

إن التطورات الحادثة في دراسات الترجمة منذ عقد التسعينيات حتى الآن لم تنفصل عن التغيرات الاجتماعية والسياسية التي طرأت على المشهد الثقافي والاجتماعي خلال تلك الفترة. على الرغم من أن الإنجاز الأكبر الذي حققته دراسات الترجمة منذ إيفن زوهار هو ربط الترجمة بالثقافة والنظر إليها بوصفها مرآةً للثقافة التي تنتج فيها، فقد ظهرت أصوات منذ أواخر التسعينيات واستمرت حتى الآن رفضت فكرة أن تكون الترجمة مجرد انعكاس لممارسات ثقافية. إن كانت الترجمة جزءًا لا يتجزأ من الثقافة التي تنشأ فيها — حسبما رأت هذه الأصوات — فهي لا يمكن أن تكتفي بأن تكون انعكاساً لمشكلات تلك الثقافة، بل يمكنها أن تكون جزءًا من الحل أيضاً. من هنا ظهرت العديد من التوجهات البحثية التي اهتمت برصد ظواهر الترجمة التي تنخرط في المجال السياسي والاجتماعي العام بغرض الاشتباك مع أفكار ومسلمات بعينها بغية مساءلتها وطرح بديل عنها. إن ما أسماه فينوتي بالترجمة المقاومة والتي كان يقصد بها الترجمة التي تخرج عن المواضعات الجمالية واللغوية المقبولة في ثقافتها يكتسب لدى توجهات أخرى ظهرت في حقبة التسعينيات معنى سياسيًا صريحاً. أشير هنا على وجه الخصوص إلى الإسهامات التي طرحها باحثون في إطار ما سمي لاحقاً بالتوجهات الجنسوية وما بعد الكولونيالية في دراسات الترجمة. الترجمة في سياق هذين التيارين لا يمكن أن تكون محايدة، ولا يمكن أن يكون المترجم فيها غائباً أو أن يكون ظهوره في الترجمة لمجرد تسجيل حضور لغوي/بلاغي، بل إن دور المترجم هنا لا يختلف كثيراً عن دور الناشط السياسي الذي لا يعبأ بما هو مستقرٌ من ممارسات سياسية واجتماعية، بل يبادر إلى مواجهتها وتغييرها إن أمكن.

لم يكن من المستغرب في ضوء هذا الفهم السياسي لدور الترجمة أن يهتم الكثير من الباحثين والباحثات بعلاقة الترجمة بالجنوسة والدور الذي تلعبه الترجمة في مواجهة العلاقة التراتبية بين الرجل والمرأة. من هنا ظهر العديد من المشروعات البحثية — ومعظمها صدر عن مراكز بحثية في كندا — التي ركزت من ناحية على إعادة قراءة تاريخ الترجمة من وجهة نظر نسوية تسعى إلى إلقاء الضوء على دور المترجمات في صياغة التاريخ الأدبي والدور الذي لعبنه في استخدام الترجمة كوسيلة لإسماع أصواتهن فيما يتعلق بوجودهن في المجتمع وفيما يتعلق بتصوراتهن عن ذواتهن وعن أدوارهن في مقابل الدور الذي يلعبه الرجل. من بين

المقالات المنشورة في هذا الملف ترجمة لإحدى مقالات الناقدة التفكيكية جاياتري سبيفاك التي تؤكد فيه على الدور الذي يمكن أن تلعبه الترجمة ليس فقط في تفكيك اللغة وإنما في تفكيك كافة أشكال التراتب الاجتماعي من رجل/ امرأة، وعالم أول/ عالم ثالث، ومستعمر/ مستعمَر.

لعل اللافت للانتباه في الكثير من مشروعات الترجمة التي تتبنى هذه الرؤية للترجمة بوصفها نشاطاً سياسياً هو وعيها بالدور الذي تلعبه، بل وصراحتها في الإفصاح عن هذا الدور للقارئ دون حاجة إلى تبرير موقفها أو خوف من الاتهام بخيانة المؤلف. والمثال الأوضح هنا هو ما ذكرته سوزان دي لوتبينيير وود في مقدمة ترجمتها لرواية ليز جوفان بعنوان *خطابات من آخر*. تقول دي لوتبينيير وود في مقدمة الترجمة:

إن ترجمتي ليست سوى نشاطٍ سياسي يستهدف جعل اللغة تتكلم نيابة عن المرأة، ومن ثم فإن توقيعي على هذه الترجمة يعني أنني استخدمت كل استراتيجية بهدف جعل الهوية الأنثوية ظاهرة في اللغة[١٠].

إن الاهتمام بالفعل السياسي الذي تنطوي عليه الترجمة شكل جزءاً أساسياً من اهتمامات العديد من الباحثين والباحثات في الوقت الحاضر. من بين هؤلاء، باحثتان من أصل مصري هما منى بيكر وميريام سلامة كار اللتان تشتغلان بالتدريس في جامعتي مانشستر وسالفورد بالمملكة المتحدة. تركز اهتمام بيكر ومن بعدها ميريام كار على دور الترجمة في المواقف السياسية والاجتماعية التي تدخل الترجمة فيها طرفاً في صراع ما. في هذا الإطار أصدرت منى بيكر عام ٢٠٠٦ كتابها المهم بعنوان الترجمة والصراع، كما نظمت ميريام كار مؤتمرين عامي ٢٠٠٥ و٢٠٠٦ عن الموضوع نفسه ونشرت الأوراق المقدمة في المؤتمرين في كتاب بعنوان: *ترجمة الصراع* صدر عام ٢٠٠٧. تنطلق الباحثتان في تصورهما عن علاقة الترجمة بأشكال الصراعات المختلفة، من رفض تام لتصور ساذج عن الترجمة ظالما ساد كتاباتنا ومؤتمراتنا عن الترجمة، وهو تصور يرى في الترجمة وسيلة لمد الجسور بين الشعوب والثقافات، ووسيطاً محايداً موضوعياً يمكن أن يسهم في تحقيق التفاهم والتعايش بين تلك الثقافات. الجديد في إسهام منى بيكر على وجه الخصوص هو استلهامها أداة بحثية من علم الاجتماع وهي مفهوم السردية أو المروية الذي تستخدمه في رصد وتحليل الآليات التي يتبعها المترجمون في تشكيل وصياغة الترجمة بحيث تخدم وجهة نظر أو سردية ما ذات طابع سياسي أو اجتماعي والبواعث التي تحركهم من أجل تبني سردية ما وتدفعهم بالضرورة لاتخاذ موقف معين من النص الذي يترجمونه.

إن استعارة منى بيكر لمفهوم السردية من علم الاجتماع ليس سوى مثال لعديد من الأبحاث في الوقت الحاضر تحاول أن تحقق هدفين أراهما ما زالا صالحين لمستقبل دراسات الترجمة وهما تحطيم الأفكار المغلوطة عن الترجمة وتبيان ما بها من تبسيط واختزال لظاهرة معقدة تعقيد الثقافة والمجتمع والسياسة، والهدف الثاني هو محاولة استلهام نماذج وأدوات بحثية من حقول معرفية أخرى تسمح للباحثين بأن يروا ما عجزت النماذج البحثية القديمة

عن رؤيته. أضيف إلى هذين الهدفين هدفاً ثالثاً أراه — ويراه معي العديد من الباحثين — من بين أولويات أجندة البحث في المستقبل القريب لدراسات الترجمة، وأقصد هنا الحاجة إلى مساهمة باحثين من تراثات ثقافية خارج الدائرة الثقافية الغربية، وهي حاجة ليس فقط إلى كسر احتكار الغرب لهذا الحقل المعرفي، بل هي حاجة أيضاً إلى صياغة تصورات مغايرة عن الترجمة تستند إلى دراسات حالة تختلف في طبيعتها وبواعثها وآلياتها وشروط إنتاجها عن حالات الترجمة داخل التراث الغربي.

إن هذا الملف ليس سوى خطوة أولى في طريق شاق مرماه الإجابة عن سؤال الفهم. وكَوْن دراسات الملف كلها قائمة على ترجمة لأبحاث أنتجت خارج العربية لا يدلّ إلا على حاجتنا إلى الانخراط بجدية في هذا الحقل المعرفي، وتمثُّل أسئلته ومفاهيمه ونماذجه النظرية، ساعين إلى الاشتباك النقدي معها، منطلقين من معرفة وثيقة بتراث الترجمة لدينا، والأسئلة المائزة التي يطرحها علينا هذا التراث. إن هذا الملف لم يكن ليخرج إلى الوجود لولا الدعم الدائم الذي وجده من الأستاذة الدكتورة هدى وصفي وفهمها لأهمية ودلالة القضايا المطروحة هنا. كذلك لا يفوتني أن أشكر الزملاء المترجمين الذين أسهموا في نقل المقالات، وعانوا في سبيل ذلك مشقة البحث عن مفاهيم لم يستقر معظمها بعد في العربية.

الهوامش:

(١) أشير هنا على وجه الخصوص إلى عمليات الترجمة التي تتم داخل مراكز استقبال اللاجئين في دول العالم الأول وما يسمى بالترجمة المجتمعية community interpreting والتي يصبح فيها نص الترجمة هو الفرد ذاته بما يحمله من أفكار وموروثات وبما يحمله معه من مشكلات يأتي بها إلى العالم الأول طالباً قبوله وإدماجه في بيئة ثقافية جديدة؛ وآليات القبول في الثقافة المضيفة هنا تنطوي غالباً على محاولة ترجمة هذا الفرد ذاته بحيث يصبح مفردة تأخذ مكانها داخل نص ثقافي جديد. تعد عمليات الهجرة عموماً في هذا السياق، بوصفها انتقالاً في المكان من نص ثقافي إلى آخر، شكلاً من أشكال الترجمة.

(٢) لا بد من الإشارة هنا إلى محاولات سابقة ومهمة لتقديم دراسات الترجمة لقراء العربية، وأخص من هذه المحاولات كتاب الدكتور محمد عناني بعنوان *نظرية الترجمة الحديثة: مدخل إلى بحث دراسات الترجمة* (٢٠٠٣)، وما أورده الباحثان ميجان الرويلي وسعد البازعي عن دراسات الترجمة في كتابهما *دليل الناقد الأدبي* (٢٠٠٠). كذلك أشير إلى ما يقوم به المركز القومي للترجمة الآن من ترجمة بعض الكتابات الوثيقة الصلة بدراسات الترجمة. ولا يفوتني أيضاً أن أشير إلى محاولة أخرى سابقة وهي المحاولة الجادة والأصيلة للاشتباك مع الفكر الغربي حول الترجمة، التي قام بها الباحث المغربي الدكتور طه عبد الرحمن في كتابه *فقه الفلسفة: الفلسفة والترجمة* (١٩٩٥).

(٣) هذا لا ينفي وجود كتابات عن الترجمة سبقت هذا التاريخ في كل الثقافات واللغات. والمقصود هنا أن التفكير المنهجي حول الترجمة باعتبارها موضوعًا للبحث الجاد داخل الإنسانيات لم يبدأ إلا في هذا التاريخ.

(4) Holmes, James. 1987. "The name and nature of translation studies". Indian Journal of Applied Linguistics 13 (2): 9-24, p. 11.
(5) Hermans, Theo (ed.). 2002. Crosscultural Transgression: Research Models in Translation Studies. Manchester: St. Jerome Publishing, p. 1.
(6) Hermans, Theo (ed.). 1985. The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. London: Croom Helm, pp: 10-11.
(7) Venuti, Lawrence. 1995. The Translator's Invisibility: A History of Translation. London and New York: Routledge, p. 1.

(٨) انظر سلسلة توثيق التراث المسرحي، الجزء التاسع، ١٩١٩– ١٩٢٠، الصادرة عن المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ص ٢٩٨– ٢٩٩.

(٩) نفس المرجع، ص ٣٠٢.

(١٠) النص مأخوذ من كتاب شيري سيمون، ص ١٥:

Simon, Sherry. 1996. Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission. London and New York: Routledge.

مفارقات وإشكاليات في فعل الترجمة وحقل دراسات الترجمة

تأليف: ثيو هيرمانز / ت: محمد بهنسي

الكثير منا يفيد من الترجمة بشكل أو بآخر يوميًا، كما أننا نتحدث عن الترجمة على نحو غير رسمي، ربما بصفة غير يومية، ولكن بشكل منتظم. وتعد اللغة التي نتحدث بها عن الترجمة مألوفة لدى كافة المعنيين بالترجمة. فكلنا نتأثر وبشدة، سواء وعينا ذلك أو لم نَعِه، بالكيفية التي تحيل بها ثقافتنا إلى الترجمة، وترسم حدود معناها، وتبتني مفهومها، وذلك عبر أشكال عديدة من اللغة المجازية. ونحن نسلم بهذه اللغة المجازية ونقر بها حينما يتم توصيف الترجمة باستخدام مجازات من قبيل جسور البناء أو المعابر أو باعتبار الترجمة نقلاً أو بثًا أو تحويلاً. يضاف إلى هذه القائمة مجازات أخرى شبيهة من شأنها أن تضيف الكثير إلى سلسلة الدلالات السابقة. وكل هذه المجازات تكرس للوظيفة التمكينية التي تحدثها الترجمة. تتحقق هذه الوظيفة بواسطة ترجمة ناجزة يقصد منها تزويد المستخدم بصورة موثوقة للنص الأصلي وذلك لأنها تشبه بدقة ذلك النص الذي استولدها parent text والذي يصعب الوصول إليه. وفي هذا السياق يعبر عن الترجمة من خلال مجموعة من المجازات التي تجعل منها صورةً طبق الأصل أو مستنسخاً أو لوحةً شخصيةً أو انعكاساً أو إعادة إنتاج أو محاكاة أو صورة مرآوية أو لوحًا زجاجياً شفافاً.

ونظراً لأن طرائق الحديث عن الترجمة تبدو مألوفة أو حتى مبتذلة لنا، فإننا لانكاد نعي المجاز المخبوء في عبارة مثل "الرئيس يلتسين كان يتحدث من خلال مترجمه الفوري" (فما الذي تعنيه عبارة "من خلال مترجمه الفوري") وكذلك الاختزال المذهل الذي تنطوي عليه عبارة تقريرية مثل "لقد قرأت دستيوفسكي" التي تعني عند تفكيكها أن ما قرئ كان ترجمة فعلية لدستيوفسكي ولكن، نظراً لإنها كانت ترجمة صحيحة، فإنها كانت بكل المعاني قراءة جيدة مثل الأصل تمامًا، وذلك بنفس الطريقة التي يتطابق فيها صوت مترجم

يلتسين عمليًا وأدائيًا مع صوت يلتسين نفسه. ثمة جانب مثير للدهشة في مثل هذه العبارات العارضة وهو ميلها إلى أن تسقط المترجم من الحسبان؛ فيلتسين يتحدث عبر مترجم غير مرئي بالفعل وإنني، مثلي في ذلك مثل كل القراء، لا أستطيع أن أتذكر اسمي مترجمي دستيوفسكي في الإنجليزية أو الهولندية. ونحن نستخدم هذه التعبيرات بشكل تلقائي لأننا نفسر الترجمة باعتبارها شكلاً من أشكال الحديث المفوض المحكوم بمبدأ افتراضي هو التكافؤ equivalence. إن المترجمين لا يتحدثون بالأصالة عن أنفسهم ولكن بالنيابة عن شخص آخر؛ فتناغم الأصوات وكذلك العلاقة التراتبية بينها يتم التعبير عنهما من خلال الضرورة الأخلاقية وغالبًا القانونية التي تفرض على المترجم التزام الفطنة في النقل وعدم التدخل، وقد صاغ براين هاريس هذه الضرورة في تعبيره معيار "الناطق الأمين بلسان المتحدث الأصلي" أو "الترجمان الحقيقي" (هاريس ١٩٩٠– ١١٨)، وبمقتضى ذلك المعيار فإن على المترجم إعادة تقرير الأصل بدقة وبساطة دون إضافة أو حذف أو تشويه. فكلمات المترجم تبدو وكأنها بين علامتي تنصيص، فعلى الرغم من أن المترجم هو الذي يتحدث بالكلمات المترجمة فإنه ليس هو الذي يتحدث؛ فكلمات المتحدث الأصلية يتم نقلها بدون تدخل أو بأقل قدر منه، وذلك من خلال وسيط حصيف وشفيف ومحروم من أن يكون له صوت خاص به. فثمة صوتان يتم اختزالهما في صوت واحد. إنهما لا ينصهران أحدهما في الآخر وإنما يختفي أحدهما لصالح الآخر. هذه الشفافية وتلك الحصافة وما ينشأ عنهما من تغييب لصوت المترجم هي التي تضمن تحقيق التكافؤ.

إننا نعلم، بطبيعة الحال، أننا حينما نناقش الترجمة باستخدام لغة كهذه فإننا إنما نسلم بفكرة خيالية؛ فالترجمة لا يمكن أن تكون قريناً للنص الأب الذي نشأت منه، فهي تستخدم كلمات مغايرة، مأخوذة من مصدر مختلف وتستهدف بيئة مختلفة. فالترجمة لا يمكن أن تكون مكافئة للنص الأول، إذ لا يتحقق هذا التكافؤ إلا *بإعلاننا* عنه من خلال فعل كلام أدائي[1] performative speech act. زد على ذلك، فإن تدخل المترجم لا يمكن تحييده أو محوه بدون أن يخلف ذلك أثراً ما، ومن ثم علينا أن نقبل بوجود هذه الآثار. فيما يلي أود أن أوضح هذه النقطة عن طريق التذكير أولاً بحضور "الصوت الفارق" للمترجم في الترجمات (والمصطلح صاغته باربرا فوكارت، ١٩٩١: ٣٩٤)، ثم تبيان تداعيات التوجه الذي يقوم على دراسة معايير الترجمة.

إن الاعتبارات الخاصة بالصوت الفارق للمترجم ودلالات مفهوم "معايير الترجمة" من شأنها أن تزودنا بأساس نظري يسمح لنا بأن نطرح تصوراً مفاده أن الترجمات غير متسقة ومنحازة أكثر من كونها تمثيلات شفافة للنصوص المترجم عنها. وسوف أستخدم هذا الأساس النظري في نقاشي للمفارقات والإشكاليات التي تحكم تمثيلاتنا للترجمة. وأستخدم مصطلح الإشكاليات. وتنحصر أطروحتي الأساسية في أن هذه التمثيلات في حد ذاتها ليست سوى ترجمات غير متسقة ومنحازة.

على النقيض من التصور الشائع الذي يرى ضرورة التزام المترجم بحصافة افتراضية وعدم تدخله أثناء الترجمة، وهو ما يعني ضرورة تخفي المترجم كذات متكلمة أرى أن النصوص المترجمة هي نصوص تعددية بالضرورة ولا مركز لها، كما أنها هجينة وقائمة على التعدد الصوتي. إن الحضور الخطابي للمترجم بوصفه صوتا متميزا وذا موقع في الحديث ـ ومن ثم بوصفه صوتا فارقا كما تقول فوكارت ـ ماثل دائماً في نص الترجمة ذاته.

وتعمل الكثير من الترجمات على إخفاء ذلك الصوت ومن ثم يستحيل اكتشافه بوصفه صوتا فارقا في النص المترجم. والانطباع الناتج عن هذا التجانس بين نص الترجمة والنص المصدر هو ما يجعلنا نقول إننا قد قرأنا دستيوفسكي كما يجعلنا ننسى اسم المترجم. إلا أن تنافراً قد يبرز بين نص الترجمة والنص المصدر على نحو يبطل الإيهام الذي يدفعنا إلى المطابقة بينهما. وهنا يتكشف لنا تناقض أساسي في موقفنا إزاء الترجمة، إذ نقبل بأن النصوص المترجمة يعاد توجيهها نحو نوع مخالف من القراء في بيئة لغوية وثقافية مغايرة، وفي الوقت ذاته نتوقع ممن يقوم بالترجمة أن يخفت صوته إلى الحد الذي يتلاشى فيه كلياً.

ويظهر ذلك التنافر في أبسط أشكاله وأكثرها فجاجة في الأفلام المدبلجة dubbed حينما لا تتزامن synchronize كلمات الترجمة المسموعة مع حركة شفتي الممثل على الشاشة. وقد يدرك المتفرجون هذا التعارض وأن هذه الأفلام مدبلجة ومن ثم فالصوت الذي يسمعونه لا ينطق بالفعل بالكلمات نفسها التي تخرج من الشفاه التي تتحرك على الشاشة. أيضاً فإن الأفلام المترجمة والكتب المترجمة المطبوعة في نسخ ثنائية اللغة يتجاور فيها النص المصدر مع نص الترجمة تعد كاشفة في هذا السياق. كذلك إن افترضنا أن متحدثاً في مؤتمر تترجم كلماته ترجمةً فورية يقول مثلاً: "إن من يتحدث الآن هو أنا وليس المترجم"، فإن ذلك يخلق موقفاً محرجاً ولكنه كاشف. فعند ترجمة ذلك، تتناقض الجملة مع نفسها لأن الكلمات المترجمة يدلي بها المترجم وليس المتحدث الأصلي. وينشأ التناقض من أنه في مثل هذه الحالة ليس من المفترض في الأنا الخطابية أن تحيل إلى منتج الجملة ومع ذلك فإنها تفعل ذلك لأن ذلك طبيعة ضمير المتكلم المفرد. إن الالتباس في الإحالة يلقي الضوء على فجوة ما.

دعني أضرب المزيد من الأمثلة المستقاة من نصوص، وهي أمثلة ذات صلة بما يسميه رومان ياكوبسون بالوظيفة الميتالغوية للغة، أو ما يقصده دريدا بـ "إعادة إشارة" اللغة إلى نفسها، ومن ثم لفت الإنتباه إلى نفسها على نحو يتسم بالمفارقة. على سبيل المثال عندما يسطر المترجمون في عتبات[٢] نص الترجمة تعليقاتٍ على أدائهم الترجمي فإن ذلك من شأنه أن يقطع شبكة الإيهام التي تبدو متماسكة والتي تغلف خطاب المترجم. مثل هذه التدخلات من جانب المترجم قد تستدعيها التورية اللفظية wordplay . تستثمر التورية اللفظية في الذخيرة المتاحة للغةٍ ما، ومن ثم تشكل التوقيع الخاص باللغة والمميز لها (ديفيز ١٩٩٧) كما تبرز النظام الخاص بهذه اللغة الذي تتجذر فيه. وعند ترجمة التورية اللفظية قد يكون المترجمون قادرين على التعامل معها في اللغة المترجم إليها دون أن يكون قارئ الترجمة في

وضع يسمح له باكتشاف وجود دلالات مغايرة تماماً للأصل. وفي بعض الحالات يعترف المترجمون بالفشل ويقومون بالتدخل في النص الأصلي عن طريق الحواشي في أسفل الصفحة أو التعليق بين الأقواس، وهم بذلك يقطعون التدفق الخطابي للنص عن طريق الدفع إلى المقدمة بصوت ليس من المفترض فينا كقراء أن نكون على وعي به.

وهذه الظاهرة ليست مقصورة على النصوص ذات الطابع الساخر؛ فمن الصعب للغاية قراءة فلاسفة مثل هيدجر أو دريدا في ترجمات بدون أن يذهلنا الكم الهائل من المفردات بالفرنسية والألمانية غير القابلة للترجمة التي لا غنى عنها والمكتوبة بخط مائل أو الموجودة بين هلالين. وهذه المفردات تنبهنا إلى أن كل ما ليس موضوعاً بين قوسين ترجمة. وبعبارة أخرى، فإنها تنبهنا إلى وجود تقليد واسع الانتشار يحكم توجه القراء إزاء الترجمات، وهذا التقليد يفترض أن القراء يتناسون أن صفحة العنوان تحمل اسمين، اسم المؤلف واسم المترجم؛ والقراء إذ يطبقون مبدأ تعليق الشك الإرادي[3] willing suspension of disbelief، يقرأون النص كما لو كان لمؤلف واحد. وحين يتدخل المترجم في الخطاب فإن الإحالة الذاتية إلى ذلك التدخل تضطر القراء إلى التخلي عن مبدأ تعليق الشك وتذكرهم باعتباطية هذا المبدأ.

ويحدث شيء مماثل حينما يكون النص المترجم محتوياً على كلمات أو عبارات بلغة النص المترجم. ففي خطابات فان جوخ على سبيل المثال نجد عبارات إنجليزية داخل النص الهولندي. وفي الترجمة الصادرة عن دار نشر بنجوين لخطابات فان جوخ تركت هذه العبارات بدون ترجمة، أو فلنقل إنها قد ترجمت إلى نفسها إن شئت. ومع ذلك لكي ننقل إلى القارئ فائض القيمة للنص الهولندي الأصلي الذي تظهر به هذه العبارات بالإنجليزية، فإن المترجم الإنجليزي قام بإضافة بعض الهوامش لإخبار القارئ بأن هذه المفردات وردت بالإنجليزية في الأصل مما يعني أن باقي الأصل مصوغ بغير الإنجليزية، ومن ثم فإن جوخ ليس هو كاتب المفردات الإنجليزية الأخرى المشار إليها في الهوامش. قد لا تكون مثل هذه الأمثلة مقنعة تماماً. دعني أضرب مثالا أفضل. إن مقالة جاك دريدا بعنوان "سياق حدث توقيع" (١٩٧٧أ) كما ترجمها صامويل فيبر وجيفري ميهلمان حافلة بالكلمات الفرنسية الموضوعة بين قوسين مما يدل على حدود القابلية للترجمة كما يدركها المترجمان اللذان يحددان تدخلهما باستخدام تعبير (trans) أي ترجمة كما في المشكلة التي تبدت في ترجمة مصطلح "differance" الذي ترجماه بين قوسين باستخدام كلمتي (اختلاف وإرجاء) (دريدا ١٩٧٧أ: ١٧٩). وفي مواضع أخرى يتسم خطاب ترجمة نص دريدا بدرجة من عدم الثبات اللفظي الذي قد يراه المترجمان أمراً غير موفق وإن كان حتمياً. مثال ذلك التعبير الفرنسي 'vouloire-dire' الذي يحتفظ به المترجمان في النص ويقابلانه بترجمات إنجليزية متباينة. هذا التناقض اللافت بين ثبات العبارة الفرنسية في النص المصدر والترجمات المتعددة في الإنجليزية والمحكومة باختلاف السياق يلفت انتباهنا إلى الحضور الواضح للمترجم.

في مقاله "مؤسسة الأبجدية المحدودة" وهو رد فعل مفصل للنقد الذي وجهه جون سيرل لمقالة دريدا "السياق، الحدث، التوقيع" يقرر دريدا في كثير من الكلمات أنه "إنما يكتب رده بالفرنسية" (١٩٧٧، ١٧٣)، ولكن نظراً لأننا نقرأ ذلك بالإنجليزية فإن التناقض الكامن في هذا القول يبين حضور صوتين يسكنان خطاب الترجمة. وقبل ذلك بصفحتين يستخدم دريدا اللفظة الأوائلية الفرنسية "Sarl" التي تعني "شركة ذات مسؤولية محدودة" وهي لفظة تنطوي على تورية تشير ضمناً إلى اسم خصمه سيرل "Searle". إن علم دريدا بأن مقاله هذا سوف يترجم إلى الإنجليزية يجعله يخاطب المترجم قائلاً: "أطلب من المترجم أن يترك هذا التعبير الاصطلاحي بالفرنسية وإن أمكن أن يقوم بإيضاحه في أحد الهوامش" (١٩٧٧أ: ١٧٠). وقد نقل المترجم هذا المطلب إلى الإنجليزية، كما تمت تلبيته بالفعل وترك الاختصار مكتوبًا بخط مائل، وهو ما يعد دليلاً واضحاً على تعاون المترجم. إن أداء المترجم هنا يبرز أصوات المتحدثين في صياغة درامية.

وثمة فقرة أخرى تنطوي على قدر أكبر من التناقض وهي القطعة التي يستخدم فيها دريدا مصطلح "fake- out" ثم يواصل الكلام لعدة جمل ويتوقف فجأة ليسترجع ما كتب قائلاً: "لا أستطيع أن أتصور كيف سيترجم سام فيبر تعبير "fake- out" (١٩٧٧أ: ٢٦٣) وهذه عبارة غريبة لأن ما نقرؤه في الترجمة الإنجليزية هو المصطلح ذاته الذي ترجمه واستخدمه سام فيبر قبل بضع جمل دون أية تعقيدات. ولكي يوضح دريدا لماذا كان يعتقد أن مترجمه سيواجه صعوبة، نجده يعود إلى المصطلح الفرنسي "contrepied" (الذي يظهر في النص الإنجليزي بالفرنسية دون ترجمة) كما يعرفه قاموس ليتري الفرنسي وهو تعريف نقرؤه وقد ترجم إلى الإنجليزية، ويورد استشهادًا من لافونتين، في حين أن مصطلح " fake- out" في أول ظهور له في النص الإنجليزي كان قد نقل معنى مصطلح contrepied بشكل مباشر. وإذ توقع دريدا ما تبيَّن أنه لا يشكل أية مشكلة للمترجم فإنه لم يورط المترجم فحسب ولكنه سمح لنا بتسجيل حضور فيبر (المترجم) الخطابي في ذلك الموقف الغريب الذي دفع فيه دريدا المترجم بعد أن نجح في ترجمة "contrepied" بـ "fake- out" إلى العودة إلى المصطلح الفرنسي المقابل الذي اضطر إلى تركه بدون ترجمة، كما يضطرنا دريدا أيضًا – نحن القراء – في موقف ينطوي على مفارقة، إلى أن نقرأ بالإنجليزية تعريفاً لكلمة فرنسية كما جاء في معجم فرنسي.

وإذا كان ذلك مثالاً لحالة مركبة تشير فيه الترجمة إلى نفسها في نص يحيل إلى الترجمة ويتوقع حضورها، فثمة مثال آخر مختلف تمامًا ودالٌ على جوهر الترجمة، وهو الخاص برواية هولندية بعنوان "ماكس هيفيلار" لمولتاتولي التي نشرت لأول مرة في عام ١٨٦٠، وهذا المثال مباشرٌ ولافتٌ في الوقت ذاته. في النص الأصلي نجد الحوار التالي بين زوج وزوجته:

Weet je nog hoe je naam vertaald helit?

E. H. V. W: eigen haard veel waard.

ويرد ذلك الاستشهاد في أحدث ترجمتين بالإنجليزية كما يلي:

Do you remember how you once translated my initials?
E.H.V.W: eigen haard veel Waard.

(ترجمة زيبينهار، ١٩٢٧)

أي:

هل تتذكر كيف قمت ذات مرة بترجمة الأحرف الأولى من اسمي؟
إي. إتش. في. دبليو: ايجين هارد فيل وارد.

و:

Do you remember how you once translated my initials: E. H.V.W.?
Yes. Eigen haard veel waard.

(ترجمة إدواردز ، ١٩٦٧).

أي:

هل تتذكر كيف قمت ذات مرة بترجمة الأحرف الأولى من اسمي. إي إتش. في. دبليو؟

نعم. إيجين هارد فيل وارد.

كل من المترجمين يرفقان بالنص هامشًا يشرحان فيه أن الاحرف الأولى التي تشير إلى اسم زوجة البطل الروائي ماكس هافيلار تقابل أيضًا الأحرف الأولى للزوجة الحقيقية للمؤلف الحقيقي للرواية إدوارد دويس ديكر الذي يتخذ لنفسه اسمًا مستعارًا هو مولتاتي. ونظرًا لأن الرواية بأكملها تعتمد على اللعب على الاختلاف بين الخيال والحقيقة التاريخية وتلاشي هذا الاختلاف لاحقاً فإن اسم زوجة هافيلار في الرواية لا يمكن تغييره إذا أردنا، لأن ذلك سيشكل تهديداً للصلة الجوهرية بين عالمي الحقيقة والخيال. ولأن الاسم لا يمكن تغييره فإن المثل الهولندي الذي تعبر عنه عبارة:

Eigen haard veel waard.

الذي يعني "ليس ثمة مكان يشبه الوطن (أو البيت)" يظل متأبيًا على الترجمة. وبصرف االنظر عن التدخل الواضح للمترجمين من خلال الهوامش فإن النص ذاته يستوقف االقارئ. إن النص الأصلي إذ يتأبى على الترجمة ويفتح صدعًا لافتًا في نص الترجمة الإنجليزية، فإنه يذكر القارئ بأن الكلمات الهولندية في هذه الفقرة إنما يكمن وراءها خطاب آخر بلغة مختلفة. ولا يستطيع هذان الخطابان الكلام بشكل متزامن أو باستخدام الصوت نفسه، فقارئ الترجمة ليس بمقدوره إلا أن يفهم صوتاً واحدًا، وهو ما يتطلب بالضرورة أن يتدخل المترجم، ومن ثم يصبح صوته مسموعًا.

وأخيرًا لنطرح مثالاً آخر قائمًا على التناص، فمنذ عدة أعوام وحينما أنتج ديفيد لوك ترجمة جديدة لرواية توماس مان القصيرة *الموت في فينيسيا* قام بإضافة مقدمة من عدة

صفحات تضم قائمة بما يراه أخطاءً في ترجمة باكرة للرواية ذاتها قامت بها هيلين لو بورتر. وترتب على ذلك أن لوك لم يضع ترجمته في مواجهة الأصل الألماني فحسب بل وضعها بالقدر ذاته في مواجهةٍ مع الترجمة الإنجليزية التي قامت بها لوبورتر. وهذا ما يجعل ترجمة لوك على درجة عالية من الوعي بالذات، كما يمنحها طبيعة سجالية. فالقارئ الذي يتذكر المقدمة أثناء القراءة سوف يحس بالتوجه المزدوج الذي يتمثل في أن كلمات لوك تمثل الأصل الألماني في الوقت الذي تبتعد فيه عن إنجليزية لوبورتر. وهذا البعد التناصي الذي يقوم على اشتباك المترجم اشتباكًا حواريًا نقديًا مع مترجم آخر يكشف عن حضور صوت المتكلم الذي لا يمكن اختزاله في صوت المؤلف الأصلي.

مثل هذه الحالات شائعة تمامًا، فهي تتجلى في كل إعادة ترجمة، فالترجمة الهولندية الجديدة لدون كيشوت التي قام بها فان دي بول تهدف إلى أن تحل محل الترجمة التي قام بها في عام ١٩٦٣ كل من فان دام وورميوس بانتج والتي يعتبرها الكثيرون رتيبة ومتقادمة (فان دي بول ١٩٩٤). هذا ما يمنح اختيار فان دي بول لمفرداته طابعًا يتسم بالقدرة على المواجهة العمدية مع الترجمة السابقة. كما أن ذلك يعد مؤشرًا على وجود أجندة متعددة الأبعاد وليست ذات بعدين تكمن خلف الأداء الترجمي، وهو ما يعد ظاهرة تناصية هي، وإن كانت تقبع متوارية في الأعماق، فإنها تعزز الحس بفردية الترجمات كما أنها تعزز الكثافة النوعية والحضور النوعي الخاص بها. فكل الترجمات إزاحة لكل الترجمات الموجودة سلفًا. وفي كل هذه الحالات يمكن أن نتساءل عمن يتحدث بالضبط؟ فإذا افترضنا حضورًا حديثًا هجينًا ومتعددًا وبوليفونيًا في الترجمة، ترتب على ذلك أنَّ نوع التمثيل الخاص بأصل تلك الترجمة يعد انحرافًا ولأصبحت الاستعارات التقليدية لدينا الخاصة بالترجمة باعتبارها ضربًا من ضروب الشفافية تبسيطية للغاية. إن الصوت، فوق كل شيء، يشي بوجود موقع للذات، وتُجَسِّد الذوات الموقعة رؤى وآراء وقيمًا.

هنا يمكننا أن نلتفت إلى مفهوم معايير الترجمة، ففكرة الترجمة باعتبارها شكلاً من أشكال اتخاذ القرار سادت دراسات الترجمة منذ أن كتب بيري ليفي عنها في الستينيات من القرن الماضي. وقد تم إدخال مفهوم معايير الترجمة إلى دراسات الترجمة في محاولة لتفسير ما يتخذه المترجمون من قرارات وعدم اتخاذهم لقرارات أخرى ممكنة. والفكرة وراء ذلك هو أن المعايير لا تمثل فحسب ضوابط للسلوك الفردي ولكنها توفر لنا كذلك قوالب جاهزة للعمل. فالمعايير تولد توقعات متبادلة وتوجهًا معينًا أو نسقًا من الاستعدادات والتوقعات "habitus" بتعبير بيير بورديو، والذي يعني "جملة من الاستعدادات الذهنية الدائمة والقابلة للتحول والتي تنتظم في بناءٍ محدد، ولديها القدرة على صياغة الأفكار والأفعال في بناءٍ محدد". معنى ذلك أن المعايير تجعل بالإمكان التنبؤ بالأفعال والخيارات داخل مجتمع ما أو شرائح معينة منه، وهو ما يعني أيضاً تنظيم حقل الترجمة ورسم حدوده. ومن شأن مفهوم معايير الترجمة أن يجعلنا واعين بالطبيعة البوليفونية للترجمة إذ يجعلنا ننتبه إلى أن

خطاب الترجمة يحيل إلى نص مصدر معين كما يحيل إلى المعايير السائدة والأنماط الترجمية سواء تحدى هذه المعايير أو انصاع لها.

فضلاً عن ذلك فإن المعايير تحكمها القيم التي تعمل على الحفاظ على هذه المعايير ومحتوى المعيار هو تصورنا عما تعتبره جماعة ما صحيحًا أوملائمًا أو مناسبًا، ومن ثم فالمعايير محملة بالأيديولوجيا، فاذا كانت الترجمة بوصفها نشاطًا تواصليًا وبالتالي اجتماعيًا خاضعة للمعايير لترتب على ذلك أن عملية الترجمة بأكملها تخضع لعملية ترشيح أو فلترة من خلال القيم التي تحملها هذه المعايير. وتبدأ عملية الترشيح تلك من اختيار النص الذي يتعين ترجمته وإدراكه حتى وضع الترجمة ذاتها وضبط إيقاعها ونبرتها وكذلك الاستجابات التي تتلقاها. وثمة مثال جيد لتوضيح هذه النقطة وهي الترجمات التي قامت بها الجمعية الهولندية ذات التوجه الكلاسيكي الجديد المسماة "نيلي فولينتيبوس أردوم" في سبعينيات القرن السابع عشر، فقد كانت آراؤهم المتشددة الخاصة باللياقة الأدبية والاجتماعية والأخلاقية تعني أنهم كانوا على استعداد تام لإعادة صياغة المسرحيات الأجنبية التي كانوا يقومون بترجمتها في قالب مناسب ومقبول من وجهة نظرهم. ولم يكتفوا بشن هجوم شرس على المسرحيات الأصلية ولكنهم هاجموا كذلك الترجمات التي لم تلتزم بالمبادئ الكلاسيكية الجديدة وكذلك فقد استبدلوا بالمسرحيات المنتقدة صيغًا من صنعهم كلما كان ذلك ممكنًا. وقد نجحوا في ذلك نجاحًا مذهلاً، واحتكروا المسرح في أمستردام لعدة عقود وخلفوا وراء ظهورهم تركة من المسرحيات الكلاسيكية الجديدة التي تكفي قرنًا كاملاً من الزمن.

وحينما قام جون بين بترجمة عمل بوكاشيو إلى الإنجليزية في عام ١٨٨٦ تحت عنوان "الديكاميرون مترجمة بأكملها لأول مرة إلى الانجليزية شعرًا ونثرًا"، فإن ترجمته قد تكون مكتملة بالفعل ولكنها ليست مفهومة تمامًا بالضرورة. فقد قام بترجمة فقرة اعتبرها إباحية في نظر الإنجليز مستخدمًا لغةً تقارب فرنسية العصور الوسطى وفي الطبعة الثانية (١٨٩٣) قام بترك فقرة بذيئة كما هي بالإيطالية. وقد فعل ج. م. ريج نفس الشيء في ترجمة عام ١٩٠٣ بعنوان "الديكاميرون، ترجمة أمينة" التي أعيد طباعتها في عامي ١٩٢١و ١٩٣٠ واحتوت فقرة بذيئة بالإيطالية لم يترجمها. القضية هنا، وبوضوح، لا علاقة لها بالافتقار إلى الكفاءة في الترجمة ولكنها تتعلق بمعيار أخلاقي سائد. وحينما قام أي. ستيوارت بيتس بمراجعة هذه الأمثلة وأمثلة أخرى في ترجمته الحديثة للديكاميرون فإنه قد استحسن وبشدة الحلول التي لجأ إليها بين وريج (بيتس ١٩٦٣: ١١٦- ١٧).

قد تكون هذه أمثلة استثنائية ولكنها تبين أن مفهوم معايير الترجمة يمكن النظر إليه باعتباره طرحًا أقوى لذات الفكرة القائلة بأن الترجمة، أي ترجمة، تنطوي على تأويل، ويعد هذا المفهوم طرحًا أقوى لأن التأويل في هذا الإطار ليس معطى طبيعيًا ولكنه خبرة اجتماعية مكتسبة تشتمل على أبعاد تقييمية ومعرفية، ومن ثم تنتظمها عدة عوامل قياسية محددة. والنقطة الرئيسية هنا هي أن مفهوم المعايير يستدعي حضور القيم في عملية الترجمة،

فالترجمة، إذن، ليست خالية من القيمة وليست محايدة ومن ثم لا يمكن تنحية المترجم بعيداً عن فعل الترجمة.

وهنا يكمن اهتمامنا بالبعدين الثقافي والتاريخي للترجمة. فالترجمة تهمنا كظاهرة ثقافية نظرًا لافتقادها إلى الحياد أو البراءة، وبسبب كثافتها وثقلها النوعي والقيمة المضافة إليها. فلو كانت الترجمة مجرد فعل آلي لكانت قيمتها لا تتعدى قيمة ماكينة التصوير، فهي أكثر إثارة للاهتمام من ماكينة التصوير لأنها تمدنا بمؤشر متميز على حالة الثقافة في إحالتها إلى ذاتها أو في تعريفها لذاتها، إن شئت. إن فعل الترجمة ينطوي على اختيار واستيراد لبضائع ثقافية من الخارج وتحويلها إلى منتج لغوي يمكن للمجتمع المستقبل له أن يفهمه بلغته وأن يقبله إلى حد ما على الأقل بوصفه ملكية خاصة به. ونظرًا لأن كل ترجمة تطرح تأويلها الخاص والمميز والمحدد لآخرية النص المستورد فبإمكاننا أن نتعلم الكثير عن هذه التأويلات لثقافة الآخر وما يصاحبها من تأويل الثقافة لذاتها. فالنماذج والقوالب التي تستخدمها ثقافة ما لبناء تصوراتها عن الأجنبي تزودنا بمعرفة متميزة عن تعريف هذه الثقافة لذاتها.

ما الذي يحدث إذن حينما نقرر أن نولي الترجمة اهتماماً متواصلاً، وحينما نريد فحص الترجمة، ممارسةً وخطاباً، عبر مدى ثقافي رحب من الناحيتين التاريخية والجغرافية، أي حينما نشتبك مع العلم المسمى بدراسات الترجمة ؟ حينما نقرر ذلك تبرز المشاكل. ويبدو لي أن ما تطرحه دراسات الترجمة من تصورات عن الترجمة تكتنفه المفارقات الإبستمولوجية التي لم تحظ بعد بما تستحقه من اهتمام.

لكي نعي هذه القضية دعنا نلتفت إلى مقال كوينتين سكينر "التقاليد وفهم الأفعال الكلامية" (١٩٧٠). إن سكينر يعالج قضية لا تخص الترجمة وحدها ولكنها تخص كيفية تقييمنا لما يسمى في نظرية أفعال الكلام بالقوة اللاعبارية للجمل التي يصنعها الآخرون لآخرين حيئنذ وهناك، أي تلك الجمل المصنوعة في سياق مختلف ولا يقصد بها أن تخاطبنا هنا والآن. والمشكلة كما يقول سكينر تخص المؤرخين وعلماء الأنثروبولوجيا الذين يصيخون السمع إلى مثل هذه العبارات. فكتابات إرازموس كانت استجابة لمعاصريه، وليست لنا، فما الذي نحتاجه اليوم لكي نفهم الكلمات التي كتبها إرازموس لمعاصرية من القراء؟ تتمثل القضية كما عرضها سكينر في أن شخصًا (أ) في زمان ومكان (ز٢) يحاول فهم مقولة تلفظ بها متحدث آخر (م) كان يتكلم في زمن مختلف ومكان مختلف (ز١). من الواضح أن (أ) عليه أن يعرف ما يكفي عن المفاهيم واللغة والتقاليد المتاحة لـ (م) في (ز١) لتمكنه من فهم مقولة (م) وقوه تلفظ (أ). ويواصل سكينر قائلا:

"يبدو كذلك من اللازم لـ (أ) أن يكون قادرًا على أداء فعل من أفعال الترجمة للمفاهيم والتقاليد التي يوظفها (م) في (ز١) إلى لغة مألوفة في (ز٢) لـ (أ) ذاته، ناهيك عن الآخرين الذين قد يرغب (أ) في (ز٢) أن يوصل لهم ما فهمه (١٩٧٠ : ١٣٦).

ويتعرض لهذه الأزمة علماء الإثنوغرافيا والمؤرخون والرحالة. فكيف يتسنى للرحالة الذي عاين الأمور بطريقة مختلفة جذريًا عما اعتاد عليه السكان الأصليون، أن ينقل انطباعات ويجعلها مفهومة؟ يقدم فرانسوا هارتوج في كتابه عن الرحالة والمؤرخ هيرودوتس المسمى "مرآة هيرودوتس. تمثيل الآخر في كتابة التاريخ" (١٩٨٨) تحليلاً لمنهج هيرودوتس الذي يقوم حول مسألة كيفية تقديم العالم المسرود بطريقة مقنعة للعالم المسرود فيه (هارتوج، ١٩٨٨: ٢١٢) الإجابة على ذلك السؤال هي الترجمة وقلب الأوضاع عن طريق اختزال الخلاف إلى عكس التشابه. فهيرودوتس، كما بين هارتوج، يعمل بهذه الكيفية. فهو يقوم بترجمة الأصل إلى اللغة اليونانية حرفيًا ومجازيًا ويقوم بتدجين كل ما هو غريب وأجنبي وجعله مفهومًا عن طريق طرحه باعتباره عكس أو مقلوب ما يعتبره اليونانيون مألوفًا وطبيعيًا، فقد قام بقلب العلاقات الجنسية لدى قبائل الأمازون التي تبدو طبيعية بالنسبة لليونانيين والقبائل البدوية التي تحمل خيامها معها في حلها وترحالها، فهي المقابل لأهل أثينا الذين يتمتعون بالاستقرار؛ فطريقة حياة القبائل البدوية يمثل للأثينيين مرحلة مؤقتة إجبارية في أثناء الحرب مع الفرس حينما أجبروا على ترك مدينتهم ولاذوا بالحوائط الخشبية المؤقتة في سفنهم للفرار من مواجهة جيش الفرس. إن التفاصيل الخاصة بذلك المثال لا تعنينا هنا ولكنها، مع ذلك، ضرورية لوضع هيرودوتس إلى جانب ميتا مؤرخ حديث مثل هايدن وايت؛ فوايت معني بأفضل نموذج لغوي من شأنه مساعدة المؤرخين في "العمل الترجمي" وهو يقرر أن "ذلك هام للغاية لمؤرخي الحياة العقلية المعنيين، قبل أي شيء آخر، بإشكالية المعنى والترجمة بين عدة أنسقة دالة" (وايت ١٩٨٧: ١٨٩).

أما فيما يخص الإثنوغرافيا وهو علم لم يتمتع بوضعية مستقلة حتى القرن العشرين فقد يكون كافيًا أن نتذكر أنه قبل نصف قرن مضى قام أحد الباحثين الميدانيين البارزين بتوصيف تلك المهمة الأساسية بوصفها "ترجمة للثقافات". وسوف أزود القارئ بالمزيد عن تلك القضية بعد لحظة من الآن.

ماذا إذا كان المرء يعمل في حقل الدراسات الترجمية حين تكون الوثائق أو التلفظات التي تتعين دراستها هي ترجمات لمقولات حول الترجمة؟ لا يمكن تحاشي النتيجة.

إن علينا أن نقوم بترجمة هذه الترجمات والمشكلة التي أوضحها سكينر في عمومها تصبح أكثر حدة بالنسبة لدارسي الترجمة إذا ردنا الحديث عن الترجمة كظاهرة متعدية للتاريخ والثقافة وحينما نحاول فهم الترجمة وتوصيفها والتواصل بشأنها من الناحية اللغوية والمفهومية. ما الذي يفعله أعضاء ثقافة أخرى حينما يشتبكون مع ما يبدو لنا ظواهر مشابهة للترجمة؟ ما الذي يعنونه بالمصطلحات التي يستخدمونها لتوصيف نشاط أو منتج يعتمد على ترجمات للترجمة الخاصة بنا؟ إذا ثبتت صحة ذلك فإنه ينطوي على عواقب هامة لحقل الدراسات الترجمية. إحدى هذه العواقب أننا حينما نقوم بدراسة الترجمة كما ترد في ثقافات أخرى فليس لنا خيار سوى ترجمة الممارسات والمفاهيم الخاصة بالترجمة في هذه الثقافات إلى لغتنا. ونحن بذلك نقوم بالعمليات التي نقوم بتوصيفها. ويمثل ذلك بعض المشكلات بالنسبة

للدراسات الوصفية والتاريخية لأن هذين التوجهين لم يحاولا فصل مستوى الموضوع، أو الترجمات، عن الميتامستوى، أو توصيفات الترجمة. والفارق بين هذين المستويين أقل وضوحًا الآن مما نرغب فيه. فبدلاً من القسمة الواضحة بين مستوى الموضوع والميتامستوى ثمة خلط وتشوش بينهما كما أوضح باكير (١٩٩٥).

. فنحن نتنازل عن الميتامستوى لأنه يعد ممارسة لما يحاول توصيفه في الوقت ذاته المستوى- الموضوع. فثمة تواطؤ دائم هناك وهذه القضية ذات تضمينات معرفية مزعجة للغاية. زد على ذلك، أنه إذا كانت توصيفاتنا للترجمة ما هي إلا ترجمات لترجمة ما، فإن منطق ما قلته في الصفحات السابقة يعني أن ترجماتنا ليست موضوعية وتنطوي على قدر كبير من الانحياز بكل معانى هذه الكلمة. فنحن نقوم بالترجمة وفقًا لمفهوم ما عن الترجمة إلى مفهوم آخر عن الترجمة بطريقة تعتمد على أصوات فارقة يتم فلترتها عبر قيمنا المحلية. وليس ثمة مهرب من هذه المأزق. غير أنه من المكن لنا أن نتعلم منها ويمكن كذلك أن نتعلم من الحالات الموازية ومن الحقول المعرفية المرتبطة بالترجمة وهذا هو حال الدراسات الترجمية وكذلك من العلوم الأكثر وعيًا بالتضمينات النظرية والمنهجية لهذه الحقيقة. ويمكننا في ذلك السياق الإفادة من حقول مثل الإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا الثقافية (قارن أسد ١٩٨٦، وباكمان ميديك ١٩٩٧، وستيرج ١٩٩٧). فإذا عدنا بالذاكرة إلى الوراء إلى عام ١٩٧٣ وجدنا أن عالم الأنثروبولوجيا إدموند ليتش قد صرح بأنه بالنسبة للأنثروبولوجيا فإن "الإشكالية الأساسية هي الترجمة".

إن "علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية معنيون بإقامة منهجية لترجمة اللغة الثقافية" (في أسد ١٩٨٦: ١٤٢). مع ذلك، فقد وجد علماء الأنثروبولوجيا منذ ذلك الحين أن اللغة الثقافية تعد مهمة صعبة للغاية. دعنا نضرب مثلين لتوضيح هذه الصعوبة.

. في القرنين السادس عشر والسابع عشر حينما كان اليسوعيون يحاولون تنصير الصينيين كانوا بحاجة إلى مفاهيم مثل "الله" و"السماء" و"الخطيئة" في اللغة الصينية وفي عام ١٦٠٤ قام ماثيو ريتشي بكتابة رسالته عن "المعنى الحقيقي لرب السماوات" بالصينية غير أنه وجد أن المصطلحات المتاحة له كانت هي المفردات التي تعد أصداء للاستخدامات الكونفوشيوسية والبوذية وترتب على ذلك أن المفاهيم المسيحية التي كان يحاول نقلها كانت منغلقة داخل خطاب متعارض كلية مع الرسالة المسيحية (جينيت ١٩٨٥: ٨٤-٩-١٤٦-٧). ولسنا بحاجة إلى القول بأن اليسوعيين كانوا مندهشين بشدة من قلة نجاحهم في الصين وفي العشرينيات من القرن الماضي حينما حاول ناقد أدبي وعالم دلالة مهم هو أي. أي. ريتشاردز فهم الفيلسوف الصيني القديم مينج تسو فإنه قد واجه إشكالية مماثلة ولكن بطريقة مختلفة. ففي محاولة لسبر غور معانى المفردات الصينية قام بتطوير ما أسماه "أسلوب التعريف المتعدد"، فقام برصد التفصيلات الخاصة بالحقل الدلالي والسياقات والاستخدامات المختلفة للمفردات الصينية بدون أن يلتزم بالترجمة الواحدة للمفردة (ريتشاردز ١٩٣٢).

وما فعله ريتشاردز مع الفلسفة الصينية قام به الإثنوغرافي الأوكسفوردي إدوارد إيفانز بريتشارد عند دراسته لمعتقدات قبائل النوير في جنوب السودان في الأربعينيات والخمسينيات من القرن المنصرم. وقد أكد إيفانز برتيشارد على التعارض الجذري بين مفردات النوير والمصطلحات الغربية المسيحية. ويسلط كتابه "ديانة النوير" الضوء على الإشكالية الكبرى التي يواجهها الإثنوغرافي الغربي في فهم أشياء غريبة عنه تمامًا، ناهيك عن ترجمتها إلى لغة كالإنجليزية تتلون مفرداتها بالمفاهيم والتاريخ والقيم الخاصة بالغرب المسيحي. وقد وصف إيفانز بريتشارد في عام ١٩٥١ العمل المحوري للإثنوغرافي باعتباره "ترجمة للثقافات" (نيدهام ١٩٧٨ : ٨).

وقد شكل تفسير إيفانز برتشارد لمعتقدات النوير بدوره موضوعًا لكتاب رونى نيدهام. ففي كتابه "الإيمان واللغة والتجربة" (١٩٧٢) يطرح نيدهام تأملاته المستفيضة حول الإشكاليات المحيرة لما أسماه إيفانز بريتشارد "ترجمة الثقافة". ويذهب نيدهام إلى أنه إذا أردنا أن نقارن التأويلات الخاصة بمفاهيم النوير فإننا بحاجة إلى ميتالغة لإنجاز هذه المقارنة. ويمكن بناء مثل هذه الميتالغة على أساس الملاءمة بين المفاهيم الثقافية التي يمكن المقارنة بينها فحسب على أساس ميتالغوى مناسب ويضعنا ذلك في دائرة مفرغة وهي إشكالية حقيقية (نيدهام ١٩٧٢ : ٢٢٢) فنحن لا يمكننا أن نهرب من الملاحظة المنظورية والتأويلات المشحونة بالقيمة والترجمة القائمة على التنازلات.

ما الذي يمكننا أن نتعلمه من كل ذلك. أعتقد أنه حتى بين الإثنوغرافيين المحترفين فإن إشكالية فهم المفاهيم المنتمية لعوالم ثقافية بعيدة وتأويلها وترجمتها تظل بدون حل. ولكن ذلك لم يمنعهم من التعبير عن القضايا المتضمنة والسعي للتغلب عليها وترتب على ذلك أن علم الأثنوغرافيا أصبح اكثر انعكاسية على المستوى الذاتي وأكثر انتقادًا لذاته وأكثر وعيًا بتاريخيته وموقعه المؤسسي وبفروضه وعيوبه وبعدم شفافية التمثيلات التي تحدث عبر اللغة والترجمة.

ولكن كيف يتسنى لنا، في الممارسة الفعلية، إحداث مثل ذلك النوع من الانعكاسية الذاتية والنقدية في الحديث عن الكتابة وعن الترجمة، إن ذلك مسألة صعبة لا أدعي القدرة على حلها. ولكن ما يبدو ضروريًا للغاية هو الحاجة لخلق مساحة نقدية وذاتية داخل الخطاب الذي يدور حول الترجمة. ولذلك دعنا، كختام، وبإيجاز، المخاطرة باقتراح ثلاثة اقتراحات لخلق مثل هذه المسافة. إن المشترك بين هذه الأشياء هو التهويل من شأن عملية فهم المنتج الأجنبي ومحاولة توضيح الموقع الذي ينطلق منه المتحدث والمحلل حتى لو – وهو اقتراحي الثالث – كان من المتعذر وجود موقع ثابت ونهائي يمكن العمل بالانطلاق منه.

أولاً: هناك علم التأويل الحديث (الهرمنيوطيقا) كما نظر له ومارسه، على سبيل المثال، هانز جورج جادامار. إن الناقد التأويلي ينشد "الفهم" في المعرفة الكلية بأن البحث يكمن حتمًا في مكان ما وأنه يخدم جدول أعمال خاصًا، وأنه يتوقف على عدد من الفرضيات والفرضيات المسبقة والتحيزات وفي تأمل طرائق النضال من أجل الفهم الخاص به، فإن علم

التأويل يذكر نفسه باستمرار بوضعيته الخاصة. فهو يسعى، بوضوح، إلى أن يصالح بين الوعي التاريخي الذاتي واحترام اختلاف الآخر ويحاول صهر الاثنين معًا في شكلي التبادل والحوار.

ثانيًا هناك السردية وهي الخط المتبع في الكثير من إثنوغرافيا ما بعد الحداثة. وقد طرح ميك بال في مقاله "ضمير المتكلم، ضمير المخاطب نفسا الضمير، السرد بوصفه إبستمولوجيا" (١٩٩٣) الكثير من التأملات النظرية حول الأشكال ما بعد الحداثية التي يختلط فيها السرد بالتحليل. والمقال يؤيد التعادل بين التدوين والترجمة والوصف والسرد، والأكثر من ذلك أهمية أنه يحتوى على جدل يدور حول الصيغة السردية وما تدعو إليه من وضع تفاصيل للذات الموضعة وفي مقدمتها "الأنا" و"الأنت" وهو بذلك يفلت من وهم الموضوعية. وبالانتقال للسردية يستطيع المتحدث أن يبين ليس فقط كيفية تشكل المعنى أو أدائه السابق ولكن كيفية تبئير المادة، أي من زاوية نظر السارد إلى المادة قيد الفحص.

أخيرًا، هناك مفهوم نيكلاس لومان عن الملاحظة من الطراز الثانى أو ملاحظة الملاحظة. فإذا فكرنا فيمن يدرس الترجمة من زاوية انشغاله بملاحظة الترجمة وتوصيفها وتتبع ممارستها داخل مجال محدد تاريخيًا أو من أية ناحية أخرى لاستطعنا أن نرى مثل هذا النشاط باعتباره ملاحظة من الطراز الأول: فالباحث يلاحظ موضوعًا ويقوم بعمل تمييزات من أجل تحليله وهكذا دواليك. أما الملاحظ من الطراز الثانى فيكون مهتماً بكيفية ملاحظة الباحث لموضوعه عبر التميزات وعمليات الترجمة. ويمكن تصور هذا النشاط باعتباره ممارسة تفكيكية، وهناك بالفعل تشابهات بارزة بين الملاحظة من الطراز الثانى والتفكيكية فكلاهما يهتم بالكشف عن تلك التميزات والمعايير التي يتعامى عنها الملاحظ من الطراز الأول (لومان ١٩٩٣). وبطبيعة الحال فإن مثل هذه الممارسة لكيفية تشكل المعنى لن تقود إلى إجابات نهائية لسببين واضحين: أن الملاحظ من الطراز الثانى يحتاج كذلك إلى ترجمة العمليات الترجمية التي يؤديها الملاحظ من الطراز الأول ومثل أي ملاحظ فإن الملاحظ من الطراز الثانى سيكون لديه عيوبه الخاصة التي يمكن ملاحظتها ومثل أي تحليل وكل تحليل تفكيكي فتحليله قابل للتفكيك بدوره.

إن كل هذه المحاولات – وثمة محاولات أخرى – لموقعة الترجمة في علاقتها بالتحليل يأخذنا خطوة أبعد من الترجمة والمجال التقليدي للدراسات الترجمية. إن الإشكالية التي تنفتح ما إن ندرك أن دراسة الترجمة تعد ترجمة لترجمات وأنها تقوم بذلك بطرق تؤدى إلى تقديم تنازلات تجبرنا على إعادة التفكير ليس فحسب فيما نعرفه بل في كيفية معرفتنا لما نعرفه. فإذا كان على علم الدراسات الترجمية أن يشتبك نقديًا مع عملياته الخاصة وشروط اكتسابه لمعارفه، فعلينا أن ننظر فيما وراء التخوم الخاصة به.

الهوامش :

(١) الإشارة هنا إلى نظرية أفعال الكلام speech act theory التي وضعها فيلسوف اللغة جون أوستن في جامعة أكسفورد في الثلاثينيات، ثم طورها في سلسلة من المحاضرات التي ألقاها في جامعة هارفارد في منتصف الخمسينيات، ونشرها عام ١٩٦٢ في كتابه كيف تفعل أشياء بالكلمات. وفي إطار هذه النظرية

التي طورها لاحقاً فيلسوف آخر هو جون سيرل يقصد بأفعال الكلام الأدائية مجموعة المنطوقات اللغوية التي من شأنها أن تؤدي فعلاً ما في الواقع حال النطق بها من قبل أشخاص معينين وفي المكان والزمان المناسبين. مثال ذلك فعل إتمام الزواج الذي يقوم به رجل الدين المسيحي في الثقافة الأنجلوأمريكية في نهاية مراسم الزواج الدينية عندما يقول: I pronounce you man and wife. والفعل الإنجليزي pronounce في هذا المثال هو فعل كلام من شأنه عند نطقه في هذه اللحظة نقل الرجل والمرأة موضوع فعل الكلام من حالةٍ اجتماعية إلى أخرى. وباستدعائه نظرية أفعال الكلام في هذا السياق يؤكد هيرمانز على أنه لا يوجد شيء في الترجمة ذاتها يجعلها في حالة تكافؤ لغوي كامل مع النص الأصلي؛ إنما حالة "التكافؤ" تلك هي ما نخلعه على الترجمة من خارجها من خلال أفعال الكلام المختلفة التي يقوم بها المترجمون أو غيرهم ممن يملكون سلطة تقييم الترجمات وإصدار الأحكام عليها (المحرر).

(٢) عتبات النص paratexts مفهوم وضعه الناقد الفرنسي جيرار جينيت في كتابه التأسيسي الذي يحمل عنوان Seuils والمنشور عام ١٩٨٧، وفيه يستقصي بالبحث كافة الأدوات اللغوية وغير اللغوية التي يستخدمها المؤلفون والناشرون لتأطير النصوص وإعطائها بعداً تأويلياً معيناً. دخل هذا المفهوم دراسات الترجمة واستخدمه الباحثون للإشارة إلى هذه الأدوات التي يستخدمها المترجمون وناشروهم للتدخل بالتعليق أو الشرح أو حتى رفض الأطروحات التي يأتي بها المؤلف. للاطلاع على عتبات النص وعلاقتها بالسرديات التي يتبناها المترجمون أو يرفضونها، انظر مقال منى بيكر في هذا الملف (المحرر).

(٣) فكرة تعليق الشك الإرادي من وضع الشاعر والمسرحي الإنجليزي صامويل تيلور كوليريدج (١٧٧٢–١٨٣٤) والتي تعني دخول متلقي العمل الفني في علاقة تواطؤ مع صانعيه، بحيث يعتقد أن الخيال الذي يقدمه العمل الفني إنما هو واقع حقيقي، وهذا التواطؤ من جانب المتلقي هو ما يضمن لذة التلقي. هذا المصطلح الذي استخدم بعد ذلك للإشارة إلى حالة الإيهام التي تسم علاقة المتفرج بالعمل المسرحي يستخدمه ثيو هيرمانز هنا للإشارة إلى التوهم الإرادي الذي يجعل قارئ الترجمة يعتقد أن ما يقرؤه هو صوت المؤلف وأن الاتصال بينه وبين ذاك المؤلف مباشر دون وسيط (المحرر).

مراجع:

Asad Talal 1986, "The concept of cultural translation in British social anthropology", in Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Ed. By James Clifford and George Marcus, Berkeley: University of California Press, 141- 64.

Bachmann-Medick, Doris (ed) 1997, Ubersetzung als Represantation fremder Kulturen, Berlin: Erich Schmidt.

Bakker, Matthijs 1995, "Metasprong en wetenschap: een kweestie van discipline", in Vertalen historisch bezien. Ed. By Dirk Delabastita and Theo Hermans, The Hague: Stichting Bibliographia Neerlandica, 141- 62.

Bal, Mieke 1993, "FIRST person. second person. same person: narrative as epistemology", New Literary History, 24, 193- 320.

Bates, E. Stuart 1936, Modem Translation, Oxford and London: Oxford University Press.

Davis Kathleen 1997, "signature in translation", in Traductio. Eassays on Punning and Translation .Ed. By Dirk Delabastita, Manchester and Namur: St Jerome, 23- 43.

Derrida, Jacques 1977a, "Signature event context", trans. Samuel Weber ans Jeffrey Mehlman, Glyph, 1, 172- 97.

Derrida, Jacques 1977b, "Limited Inc abc...." ,trans Samuel Weber, Glyph, 2, 162- 254.
Evans- Pritchard, Edward 1956, Nuer Religion, New York and Oxford: Oxford University Press.
Folkart, Barbara 1991, Le Conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté, Candiac (Quebec): Editions de Balzac.
Gernet, Jacques 1985, China and The Christian Impact. A Conflict of Cultures, trans, Janet Lloyed, Cambridge: Cambridge University Press.
Gogh, Vincent Van 1996, The Letters of Vincent Van Gogh, trans. Arnold Pomerans, London: Penguin.
Harris, Brian 1990, "Norms in interpretation", Target, 2, 115- 19.
Hartog,François 1988 (1980], The Mirror of Herodotus. The Represatation of the Other in the Writing of History, trans. Janet Lloyd, Berkeley and London: University of California Press.
Hermans: Theo 1996,"The translator's voice in translated narrative", Target,8,23-48.
Hermans Theo 1999, "Translation and normativity" ,in Translation and Norms. Ed. By Christina Schaffner, Clevedon: Multilingual Matters, 50-71.
Luhmann, Niklas 1993, "Deconstruction as second- order observing'. New Literary History, 24, 763- 82.
Multatuli 1927, Max Havelaar, trans. W.Siebenhaar, New York: Knopf.
Multatuli 1967, Max Havelaar, trans. Roy Edwards, London and Leiden.
Multatuli (ed). 1992 [1860], Max Havelaar. Ed. By A. kets- Vree, Assen and Masstricht: Van Gorcum.
Needham, Rodney 1972, Belief, Language and Experience, Oxford: Oxford University Press.
Needham, Rodney 1978, Essential Perplexities, Oxford and New York: Clarendon Press.
Pol, Barber van de 1994,"De erfenis van een vertaler", Raster, 66, 142- 56.
Richards, I.A. 1932 Mencius on the Mind. Experiments in Multiple Definition, London: Paul, Trench and Trubner.
Scheider, W.G. 1992, "Hermeneutik Sozialer Systeme. Konvergenzen zwischen Systemtheroie und philosophischer Hermeneutik" Zeitschrift fur Soziologie, 21, 420- 39.
Skinner, Quentin 1970, "Conventions and the understanding of speech acts", The philosophical Quarterly, 118- 38.
Sturge, Kate 1997, "Translation strategies in ethnography", The Translator, 3: 21- 38.
White, Hayden 1987, The Content of the Form, Baltimore: Johns Hopkins press.

الترجمة، جماعات التلقي، اليوتوبيا

لورانس فينوتي / ت: نجوى إبراهيم عبد الرحمن

"اللغة مستودع أخطاء الماضي، وخزانة حقائق المستقبل"

جان جاك لوسركل Jean Jacques Lecercle

التَشَكل في النظرية

على الرغم من أنّه لا يكاد ينكر أحد أنْ وظيفة النص المترجَم الأساسية وهدفه يتمثلان في تحقيق التواصل، فإنّنا لا نتصور في الوقت الحاضر على الإطلاق أنْ تكون الترجمة مجرد نشاط بسيط يستهدف ذلك التواصل، ففي نظرية الترجمة المعاصرة التي تستلهم التراث الفلسفي الأوروبي، خصوصاً الظاهراتية الوجودية وما بعد البنيوية، وظيفة اللغة هي تشكيل الفكر، ومن ثم فالترجمة وفقاً لهذا المنظور من شأنها أن تسبغ مدلولاً محليًا على النص الأجنبي (انظر على سبيل المثال هيديجر Heidegger، ١٩٧٥؛ ولويس في هذا الكتاب[1]؛ وبنيامين Benjamin ١٩٨٩). ولا تحقق الترجمة التواصل دون عقبات، إذ إنْ المترجم يقوم بفعل تفاوض بشأن التباينات اللغوية والثقافية في النص الأجنبي محيلاً إياها إلي مجموعة أخرى من التباينات المستمدة من بيئته المحلية في المقام الأول والمستوحاة من اللغة والثقافة اللتين ينقل النص إليهما، وذلك يتيح للتباينات الأجنبية أن تحل في لغة المترجم وثقافته. لا يُنقل النص الأجنبي إذن من خلال عملية التوصيل، وإنما يخضع لفعل نقش أو كتابة مصدره المفاهيم والاهتمامات المحلية. وتبدأ عملية النقش تلك بإختيار النص ذاته للترجمة، وهو اختيارٌ انتقائيٌ، مدفوعٌ ببواعثٍ كثيرة، وتتواصل عملية النقش من خلال صياغة الإستراتيجيات الخطابية discursive المتبعة في ترجمة النص، تلك الصياغة التي تنطوي

علي تفضيل خطابٍ محلي علي غيره من الخطابات المحلية الأخرى. وعلى ذلك نجد أنّ المعالجة التقريبية domesticating للنص هي عملية كليّة وإن لم تكن نهائية. ويمكن أن نقول إنّ المعالجة التقريبية للنص المترجم يظهر أثرها في كل كلمة من كلمات الترجمة، وذلك قبل أن يتلقاه القراء وقبل أن يتم تحميله بمعانٍ محلية أخرى ووضعه في خدمة اهتمامات محلية مغايرة.

ولما كانت النظرة إلى النص المترجم ترى فيه نصًا مدموغاً بطابع محلي يكاد يعبر بصعوبة عن التواصل بين ثقافتين، فإن فعل الترجمة في هذه الحالة يدفع المنظّرين إلى تفكير أخلاقي يسعى إلى اتخاذ تدابير تهدف إلى استعادة السّمات الأجنبية للنص المترجم (انظر على سبيل المثال: برمان Berman في هذا الكتاب، وفينوتي ١٩٩٥، و١٩٩٨) أو الحفاظ عليها. غير أنّ التفكير الأخلاقي الذي يعارض الآثار الناتجة عن المعالجة التقريبية للنص المترجم يستعصي تشكيله ووضعه موضع التنفيذ إلا على أساس من شروط محلية، ولهجات، ومستويات لغوية، وخطاب، وأساليب محلية في المقام الأول، الأمر الذي يعني أن أوجه التباينات اللغوية والثقافية الكامنة في النص الأجنبي تقتصر الإشارة إليها على نحو غير مباشر عن طريق إزاحتها وإحلال سمات لغوية وثقافية تنتمي إلى لغة المترجم وثقافته اللتين تحيلان إلي قيم ومؤسسات في ثقافته الوطنية. وعلى ذلك فإن الموقف الأخلاقي يتماس مع أجندة سياسية ما يتبناها المترجم، إذ تصبح المعالجة التقريبية محور عملية إعادة الكتابة التي ينطوي عليها فعل الترجمة، كما تصبح محوراً لإستراتيجيات الخطاب التي تستهدف تغيير تراتب قيم الثقافة المحلية، وهو ما يتمخض عن عمليات تستهدف إزالة الشعور بالألفة، وإعادة النظر في التراث، ونقد الإيديولوجيات، وتغيير المؤسسات. ولعل المترجم يرى في مفهوم "المحلية" the domestic ذاته ما يستحق المساءلة نظرًا لما يبطنه من عدم تجانس وهُجنة hybridity وهو ما يؤدي إلى تعقيد القوالب الفكرية النمطية القائمة، والأصول التراثية المعتمدة canons، والمقاييس التي تستخدم في عملية الترجمة.

فإذا ما وجد المترجم دافعه في أخلاقيات التباين فإنه يسعى إلى مجتمع تكون الثقافة الأجنبية مقومًا من مقوماته، فهو يفهم الثقافة الأجنبية ويشارك فيها في الوقت نفسه، كما أنه يدخل طرفًا في مشروعات قائمة على هذا الفهم، بل ويذهب إلى الحد الذي يسمح لتلك الثقافة أن تغير قيمه ومؤسساته المحلية وأن تطوّرها. إن الدافع ذاته الذي يكمن وراء السعي إلى مجتمع يقع خارج الحدود الوطنية يوحي بأنّ المترجم يرغب في إضافة بعد إلى موقف محلي بعينه أو استكماله، مستهدفًا تعويض نقص ما في اللغة والأدب اللذان ينتمي إليهما والثقافة التي يترجم إليها. ويرى موريس بلانشو Maurice Blanchot أن مفهوم المجتمع في حد ذاته يفرض نفسه عندما يدعو النقص في مجتمع ما إلي مساءلة الفاعلية الفردية (بلانشو ١٩٨٨، صفحة ٥٦). ولن يعجز المترجم الذي تحركه الدوافع الأخلاقية والسياسية عن رؤية مايكتنف عملية الترجمة من علاقة عدم تساوي، ذلك أن الترجمة حافزها الاهتمام بما هوأجنبي، غير أنّها تتوجه إلي المتلقي المحلي. ويعلم المترجم أنّ ما يترجمه لا يقتصر على

نقل النصوص الأجنبية إذ إن عملية الترجمة لا تتيح سوى ضرب من الفهم الخاضع للبيئة المحلية للمترجم، مهما حرص المترجم على إزالة الألفة في نص الترجمة لإبراز ماهو أجنبي، أو سعي إلي دعم الثقافة المحلية أو التمرد عليها.

وبما أن التواصل عبر الثقافي الذي لا يتأثر بالمفاهيم والإهتمامات المحلية أمرٌ غير موجود، فالسؤال الآن هو: ماهي طبيعة المجتمعات التي يمكن للترجمة أن تعززها، وأية مجتمعات تلك التي تقوم على الكتابة المحلية للنصوص الأجنبية على النحو الذي يضع حدًا للترجمة بوصفها مجرد فعل تواصلي ويعيد توجيهها؟

التواصل/التوصيل في الترجمة

في سبعينات القرن الماضي حاول جدعون توري Gideon Toury صاحب النظريات الشكلانية أن يقدم تعريفًا للترجمة بوصفها فعلاً تواصلياً، وإن كان قد أقر في تعريفه بالقيم المجلية المؤثرة والمعايير السائدة في الثقافة الهدف التي تفرض قيودها على عملية التواصل. كتب يُعرِّف الترجمة على أساس أنها

> تواصل من خلال رسائل مترجمة في إطار نظام ثقافي-لغوي محدد، بما يترتب على ذلك من نتائج تستدعي تفكيك الرسالة الأصلية وتحديد العناصر الثابتة ثم نقلها عبر الحدود الثقافية-اللغوية وإعادة تشكيل الرسالة في اللغة المترجم إليها.
>
> (توري ١٩٨٠: ١٧؛ توكيد توري)

فإذا ما تدبرنا عبارة توري "تحديد العناصر الثابتة"، فإنه في حالة تعريف الترجمة بوصفها فعلاً يحقق التواصل، ألا يعني "تحديد العناصر الثابتة" أن الترجمة تضطلع بمهمة تفوق مجرد عملية التواصل أو تختلف عنها. فالرسالة الأصلية تتعرض دومًا لإعادة التفسير والتركيب وبخاصة في تلك الأشكال الثقافية التي تفسح مجالاً للتفسير مثل النصوص الأدبية، والمقالات الفلسفية، وترجمة الأفلام السينمائية، ونصوص الإعلانات، والبحوث التي تُلقى في المؤتمرات، والشهادة الشفوية في ساحات القضاء. فكيف للرسالة الأصلية أن تصبح عنصرًا ثابتًا بينما هي تخضع لعملية "تحديد" في اللغة والثقافة اللتين نُقلت إليهما. إن الرسالة يُعاد إنشائها على الدوام على خلفية مجموعة مختلفة من القيم وتظل في حالة تتسم بعدم الثبات وفقًا لتباين اللغات والثقافات التي تنقل إليها. وفي نهاية المطاف نجد أن توري يتجنب مسألة التواصل كلية وينقل اهتمامه بعيدًا عن استكشاف التماثل بين الترجمة والنص الأجنبي ويركز بدلاً عن ذلك على مدى قبول الترجمة في الثقافة التي تستقبلها. وهو بذلك يستبعد التفكير في النص الأجنبي لصالح القيام ببحوث تتناول بالوصف المعايير الثقافية المحلية.

ولكن دعونا هنا نمسك بالخيط البحثي الذي تخلى عنه توري، فعلى سبيل المثال، ما هي السمات الشكلية والموضوعية في الرواية الأجنبية التي يُمكن أن توصف بالثبات أثناء

عملية الترجمة؟ وبما أن قواعد الدقة تختلف باختلاف الثقافات واللحظة التاريخية فإنَّ تعريف ماهية الثوابت تختلف بدورها. ولنطرح سؤالاً يتصل بممارسات الترجمة في زماننا. إذ يسعى مترجمو الروايات في أيامنا هذه إلى الحفاظ على العناصر الأساسية للشكل السردي دون تغيير. فلا يقدم المترجم على إعادة تحرير الحبكة كي يبدل الأحداث أو يدخل عليها ترتيبًا مغايرًا. كما لا يقدم المترجم على حذف ما تقوم به الشخصيات من أفعال ولا يخضعها للتغيير. وبوجه عام فإن التواريخ، والإشارات التاريخية والجغرافية، وأسماء الشخصيات (وإن اتسمت بالتعقيد والغرابة) لا تتغير ولا تستبدل إلا في حالات نادرة (الأسماء الروسية على سبيل المثال[٢]). إن قواعد الدقة المعاصرة المتبعة في الترجمة تستند إلى مبدأ التساوي في العلاقة مع النص الأجنبي. فلا تقتصر ترجمة الرواية على العناصر الأساسية للشكل السردي وحده وإنما يتعين أن تنجز ذلك في عدد صفحات العمل الأصلي نفسه تقريباً.

غير أنَّه في عام ١٧٦٠ أعلن الأب بريفوست Abbé Prevost أن الدقة شملت ترجمته الفرنسية لرواية باميلا Pamela لصمويل ريتشردسون Samuel Richardson على الرغم من أنه اختصر سبعة مجلدات حررها المؤلف بلغته الإنجليزية إلى أربعة مجلدات باللغة الفرنسية. ويؤكد بريفوست أنَّه لم يغير ما قصد إليه مؤلف الرواية كما لم يغير كثيرًا في الأسلوب الذي صاغ فيه المؤلف الأصلي مقصده (انظر لوفيفر Lefevre ١٩٩٢ أ: ٣٩). وإننا نرى في مثل تلك الأقوال إحلالاً لقواعد الدقة بغيرها تقوم على أساس من قصد المؤلف وأسلوبه بل إننا نرى في تلك الأقوال ما يتخطى نشاط الترجمة ذاته. فقد ضمَّن بريفوست ترجمته اختصاراً للنص الأصلي واعداداً له.

وفيما يتعلق بممارسات الترجمة الحالية فإنَّه يتعين أن تنقل ترجمة أية رواية العناصر الرئيسية للشكل السردي الذي يُضفي على النص الأجنبي بنيته. غير أنَّه ليس صحيحًا أن تلك العناصر تخلو من التباين. فأي استخدام لغوي يحقق على الأرجح تباينًا من خلال استخدام تقنية خاصة لانتخاب مجموعة متباينة من التراكيب الفرعية أو الثانوية مثل اللهجات المحلية أو تلك التي تجرى على ألسنة مجموعات بعينها، واللهجات العامية التي تخص أهل المهن، والعبارات التي ابتذلت لكثرة استخدامها والشعارات، والابتكارات الأسلوبية، والتعبيرات القديمة، والكلمات المستحدثة. ويسمى جان جاك لوسركل هذه التعبيرات المتباينة "الأثر المتبقي" إذ أنها تتخطى فعل التواصل الذي يقدم صوتًا واحدًا وتلفت النظر إلى الظروف الخاصة بفعل التواصل، وهي ظروف تعد لغوية وثقافية في المقام الأول، غير أنَّها في نهاية الأمر تضم عوامل اجتماعية وسياسية (لوسركل ١٩٩٠). وبالطبع فإن "الأثر المتبقي" في النصوص الأدبية يتسم بتعقيد أكبر وعادة ما يكون هذه ا لتعقيد نتيجة لطبقات مترسبة من العناصر الشكلية وأشكال الخطاب العام في الماضي فضلاً عن الحاضر (جيمسون ١٩٨١: ١٤٠-١٤١).

ولذلك، فإن أي فعل للتواصل يتم من خلال الترجمة من شأنه أن يطلق "أثراً متبقياً" محلياً، وعلى الأخص في حالة الأدب. إذ يُعاد تحرير النص الأجنبي في لهجة وخطاب

وأسلوب ومستوى محلي، الأمر الذي ينتج عنه سمات في النص المترجم تحمل دلالات لا يمكن تفسيرها خارج إطار اللغة المترجم إليها أو بعيدًا عن ثقافتها. وقد يشرع المترجم في إنتاج هذه السمات لكي يوصل النص الأجنبي، مستهدفًا ابتكار بدائل محلية تحل محل التراكيب والموضوعات الأجنبية، غير أنَّ النتيجة ستتخطى دائمًا عملية التواصل، على اعتبار أن الترجمة تطلق طاقات و احتمالات للمعنى وثيقة الصلة باللغة والثقافة اللتين يترجم النص إليهما.

وإذا ما تناولنا بالفحص إحدى الترجمات الإنجليزية الحديثة لرواية (1994) Sostiene Pereira للكاتب الإيطالي أنطونيو تابوكي والتي صدرت بالإنجليزية عام ١٩٩٥ تحت عنوان Declares Pereira، وهي من ترجمة باتريك كريج، لوجدنا أن لغة الترجمة الإنجليزية تعتمد في معظمها على اللهجة العامية، غير أنَّ كريج عمد إلى استخدام ضرب من العامية يجنح في بعض الأحيان إلى العامية التي تشيع في أوساط المجرمين والخارجين عن القانون. فهو يترجم "taceva"، ومعناها "ملتزم الصمت"، إلى "مكمم الفم"؛ ويترجم "quattro uomini dall aria sinistra" ومعناها "أربعة رجال يثيرون جوًا من عدم الارتياح" إلى "أربعة رجال تحوم حولهم الشبهات"؛ ويترجم " stare con gli occhi aperti" وتشير في الأصل إلى معنى الانتباه بعبارة لا يتداولها إلا عتاة الإجرام، ويترجم " un personaggio del regime " وتعني "أحد رجال النظام" إلى كلمة bigwig الإنجليزية المسرفة في عاميتها، ويترجم "sensza pigama" أي "دون بيجاما" إلى تعبير يشير إلى التجرد من الملابس in his birthday suit، ويترجم "va a dormire" ومعناها يأوي إلى الفراش إلى تعبير عامي يستخدم في سياق نوم الأطفال (تابوشي ١٩٩٤: ١٣، ١٩، ٤٣، ٧٣، ١٠٨، ١٩٦؛ كريج ١٩٩٥: ٥، ٩، ٢٥، ٤٥، ٦٧، ١٢٧). كما أن كريج قد خلط بعض الكلمات والعبارات الإنجليزية المميزة في أسلوبه، فترجم كلمة "orrendo" وتعني "رهيب" بالتعبير الإنجليزي العامي "bloody awful"، كما ترجم "una critica molto negativa" وتعني "نقدًا سلبيًا للغاية" بالتعبير الإنجليزي العامي "slanting"، وكذلك ترجم "pesioncina" وتشير إلي نُزُل صغير بتعبير عامي إنجليزي هو "a little doss-house"، ويترجم "sono nei guai" ومعناهاأن يقع المرء في ورطة إلى العامية الإنجليزية " I m in a pickle"، و"parlano" أي يتحادثون إلى "natter"، و "a vedere" أي ينظر إلى " to take a dekko" وكلاهما تعبيران شائعان في الإنجليزية العامية (تابوكي ١٩٩٤: ٨٠، ٨١، ٨٤، ١٠٤، ١٧٦؛ كريج ١٩٩٥: ٥٠، ٥١، ٥٤، ٦٤، ١١٥).

وقد قدمت ما قدمته من تعبيرات بديلة كي أوضح مدى ما ذهب إليه كريج من ابتكار في ترجمته، ولا ينبغي أن يُنظر إلى مقترحاتي بوصفها أكثر دقة إذا ما قورنت بترجمة كريج. ففي كلا الحالتين نجد أن ما ذهب إليه كريج وما اقترحته من تعبيرات تقدم جميعها تكافؤًا لفظيًا مع النص الإيطالي بما يتفق والمعنى المعجمي. وعلى ذلك فإن اختيارات كريج

تنقل من المعاني ما يمكن وصفه بالثابت المشترك invariant ما دامت هذه الاختيارات تُختزل إلى معنى أساسي مشترك بين اللغتين الإيطالية والإنجليزية.

غير أنّ ترجمة كريج تدخل تنويعًا على هذا المعنى. ويُمكن أن نطلق على هذا التنويع مصطلح "الإزاحة اللفظية" "shift"، إذ إن هذا المصطلح قد أدخل عليه التطوير في مجال دراسات الترجمة منذ ستينيات القرن الماضي (انظر على سبيل المثال، كاتفورد Catford ١٩٦٥؛ بلوم كولكا Blum-Kulka في هذا الكتاب؛ توري ١٩٩٥). فإذا ما وضعنا ترجمة كريج إلى جانب الرواية الإيطالية لتبين لنا تلك الإزاحة اللفظية، بل لتبينا إزاحات أخرى في مجال استخدام مستويات اللغة register، وذلك من العامية الإيطالية المتداولة إلى لهجات عامية بريطانية وأمريكية متعددة. وقد أقر كريج في إجابته على تساؤلي بأن بعض العبارات اتسمت بدرجة أكبر من العامية في الإنجليزية مقارنةً بالإيطالية، موضحًا أنّه لم يلجأ إلى الإزاحات التي أجراها لاختلاف في بنية اللغتين بل لأنه استجاب لدوافع أدبية وثقافية. بل أنه أقر باقتصاره على عبارات كانت سائدة عام ١٩٣٨، في الفترة الزمنية التي تقع فيها أحداث الرواية كما حرص على وضع العبارات على لسان شخصيات بعينها كي يحقق تباينًا لغويًا طفيفًا بين الشخصيات (مراسلات خاصة: ٨ ديسمبر ١٩٩٨).

غير أن مفهوم الإزاحة لا يصف بدقة المؤثرات النصية التي أنتجتها اختيارات كريج، ذلك أن دلالات ترجمة كريج تتجاوز مقاصده الأدبية والثقافية من خلال إطلاق "أثر متبقٍ" له نكهة إنجليزية مميزة، ذلك أن اللهجات العامية والاستخدامات اللغوية المرتبطة بشرائح اجتماعية، في تباينها، تحيل إلى أساليب وأنواع وتقاليد أدبية إنجليزية معينة. وتعد رواية تابوكي من روايات الإثارة السياسية، وتدور أحداثها في زمن الديكتاتور البرتغالي أنطونيو دي أوليفيرا سالازار António de Oliveira Salazar، وتحكي قصة بيريرا Pereira محرر صفحة الثقافة في إحدى صحف لشبونة والذي تقدمت به السن وترصد الرواية تحوله الراديكالي في غضون بضعة أسابيع لتصل الأحداث إلى ذروتها عندما ينشر مقالاً يهاجم فيه النظام الفاشي. إن الخليط اللغوي الذي يقدمه كريج والذي يجمع بين الفصيح والعامي، و بين اللهجتين البريطانية والأمريكية، يطبع نثره بطابع لغة المحادثة على نحو يتفق وأسلوب عرض تابوكي لحبكته القائمة على الإثارة: إذ تأخذ سردية بيريرا قالبًا شفويًا في صورة شهادة رسمية موجهة إلى شخصية أحد المسؤولين لم يحددها المؤلف (وهذا يفسر غرابة العنوان)، غير أنّ اللغة الإنجليزية المسرفة في عاميتها التي استخدمها المترجم تغير أيضًا من سمات شخصية بيريرا ليبدو أنه أقل ثباتًا وربما أصغر من شخصية الصحفي الذي تقدمت به السنون في النص الإيطالي.

وفي الوقت ذاته، تشير اللهجة العامية إلى علامات في تاريخ الرواية الإنجليزية فهي تستدعي إلى الذهن روايات الإثارة التي تعالج موضوعات سياسية مماثلة، وبخاصة روايات جراهام جرين ومنها على سبيل المثال العميل السري The Confidential Agent (١٩٣٩). وتقع أحدث رواية جرين مثلها مثل رواية تابوكي إبان الحرب الأهلية الأسبانية وتروي في

ثناياها محاولة تقديم الدعم للجانب الجمهوري في الصراع ضد فرانكو. وبسبب تلك الإشارة الأدبية إلى جرين فإنَّ ترجمة كريج في واقع الأمر تدعو القارئ إلى التمييز بين معارضة تابوكي اليسارية للنظام الفاشي، والليبرالية الأكثر تحفظاً التي يتبناها جرين (ديمرت Diemert ١٩٩٦: ١٨٠– ١٨١). فقد كان جرين يرى في كتب الإثارة التي كتبها أعمالاً للتسلية والإمتاع تتعرض لقضايا اجتماعية وسياسية، وضعت "كي تعبر عن الأمر الواقع لا كي تغيره" (آلان Alain ١٩٨٣: ٨١). إن المشابهات اللغوية بين ترجمة كريج ورواية جرين استدعت وأبرزت الإختلافات الأيديولوجية بينهما على نحو يمايز بين معالجة كل من تابوكي وجرين للحدث التاريخي نفسه.

ولذلك فإنَّه على الرغم من أنَّ ترجمة كريج يمكن القول بأنها قامت بتوصيل التيمة التي تقوم عليها رواية تابوكي وقالبها الفني، فإن التيمة والقالب كليهما لا يسلمان من التنويعات التي أدخلت على الترجمة والتي أوجدها "الأثر المتبقي" وثيق الصلة باللغة الإنجليزية. و هذا الأثر المتبقي لا يقوم فقط بنقش مجموعة من الإختلافات اللغوية والثقافية على النص الأجنبي، وإنما يتسبب أيضاً في فقدان الإختلاف اللغوي الذي يشكل ويميز هذا النص. ويرى آلاسدير ماكينتيار Alasdair MacIntyre أن هذا الفقد يحدث لأن اللغة المستخدمة في أي مجتمع له تراث ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالتعبير عن المعتقدات المشتركة التي تضرب بجذورها في ذلك التراث مما يضفي بعدًا تاريخيًا على اللغة لا تفلح عملية الترجمة في نقله في كثير من الأحيان (ماكينتيار MacIntyre ١٩٨٨: ٣٨٤). ويرى ماكينتيار أن مشكلة استحالة الترجمة تصبح أكثر حدة في سياق اللغات التي شاعت على الساحة الدولية في أواخر مرحلة الحداثة في القرن العشرين، والإنجليزية مثال على ذلك إذ أنها لغة لا تفترض إلا في أضيق الحدود إمكانية وجود نظم عقائدية منافسة ولذلك فإن اللغة الإنجليزية تفرض الحياد على أي بعد تاريخي للنصوص الأجنبية (المرجع نفسه). وعلى ذلك فإن الترجمة الإنجليزية[٣]:

> تنتج نوعاً من النصوص لا يمكن قراءته على أساس أنّه النص الأصلي فهو يقع خارج سياقه بل إنه في واقع الأمر يبدو منبت الصلة بأي سياق. غير أنَّ الترجمة تحيل النص الأصلي إلى نص لا ينتمي بحال إلى المؤلف، وهو نصٌّ لا يمكن لجمهور القراء الأول الذي استهدفه المؤلف أن يتعرف على النص الأصلي من خلاله. (المرجع نفسه: ٣٨٥، توكيد ماكينتيار)

إن ترجمة كريج نقشت على رواية تابوكي تاريخًا ثقافيًا وثيق الصلة باللغة الإنجليزية وأزاحت في الوقت ذاته البعد التاريخي للنص الإيطالي. وتحتل رواية تابوكي مكانها في تراث سردي يشمل روايات المقاومة إبان الحرب العالمية الثانية وبعدها، وروايات تروي أوجه الحياة تحت الحكم الفاشي، ومنها على سبيل المثال رواية ألبرتو مورافيا المتثل Il conformista ١٩٥١، ورواية جورجيو باساني Giorgio Bassani حديقة فينتسي- كونتينيس Il giardino dei Finzi-Continis ١٩٦٢. إنَّ حقيقة وجود تراث فاشي في

التاريخ الإيطالي أتاح لقراء رواية تابوكي أن يفهموا ما قصده المؤلف بنظام سالازار على خلفية إيطالية، ليس فقط بوصفه إشارة إلى ديكتاتورية موسوليني بل بوصفه إحالةً رمزية لأحداث جارية، فقد كُتبت الرواية في عام ١٩٩٣ ونُشرت في العام التالي حينما تولى تحالف يمثل يمين الوسط السلطة في إيطاليا بعد انتصار حركة Forza Italia التي يتزعمها سيلفيو برلسكوني Silvio Berlusconi. ونقلاً عن تابوكي نفسه في حديثه عن الرواية، فإنَّ هؤلاء الذين لم ترقهم الأوضاع السياسية في إيطاليا نظروا إلى الرواية بوصفها رمزًا للمقاومة من الداخل (كوترونيو Cotroneo ١٩٩٥: ١٠٥). ونظرًا لأن الرواية تحمل للإيطاليين ذلك المغزى الخاص فإن ثلاثمائة ألف نسخة قد بيعت خلال عام واحد.

وعلى الرغم من أن النقاد البريطانيين والأمريكيين استقبلوا رواية تابوكي استقبالاً حسنًا فإنَّ الرواية لم تدرج ضمن قائمة أكثر الكتب مبيعًا. فلم تتخط مبيعات النسخة الأمريكية التي نشرتها دار نشر New Directions خمسة آلاف نسخة خلال عامين. لقد حافظ كريج على التكافؤ اللفظي، غير أن الأثر المتبقي من اللغة والثقافة الإنجليزية في ترجمته لم يتح الفرصة للحفاظ على التاريخ الثقافي والسياسي الذي أدى إلى النجاح الباهر للرواية بين قرائها من الإيطاليين، فضلاً عن قراء أوروبيين آخرين مثل الأسبان الذين يتشابه تاريخهم مع الشعب الإيطالي.

التواصل عبر التضمين والإضافة

هل يمكن أن تنقل ترجمة ما إلى قارئها فهمًا لنص أجنبي يساوي ما يفهمه منه القارئ الأجنبي نفسه؟ أرى أنَّ ذلك ممكنًا غير أن الرسالة التي تقدمها الترجمة دائمًا ما تكون غير مكتملة ومنحازة في نهاية المطاف إلى المشهد المحلي. ولا تنجح الترجمة في نقل ما يفهمه القارئ الأجنبي إلا عندما يقوم الأثر المحلي الذي تطلقه الترجمة بإضافة أو نقش السياق الأجنبي الذي خرج النص الأصلي بداية من ثناياه.

إن التواصل في هذه الحالة يتم بشكل غير مباشر، فهو يستند إلى التكافؤ اللفظي ولكنه ينتج دلالات تتخطى حدود هذا التكافؤ، كما أنه ينقل "المعلومات" أو "فحوى" النص الأجنبي على حد تعبير فالتر بنيامين Walter Benjamin (بنيامين في هذا الكتاب)، وإن كان يتجاوز ذلك أيضاً. يقول بنيامين "أن الترجمات التي تتجاوز مجرد نقل فحوى النص الأجنبي تخرج إلى حيز الوجود عندما تبلغ هذه الترجمات خلال مسارها اللحظة الزمنية التي تذيع فيها شهرتها". وتعني "الشهرة" بالنسبة لي الاستقبال العام للنص الأدبي لا من زاوية لغته والثقافة التي يعبر عنها فحسب وإنما في لغات تلك الثقافات التي ترجم إليها، وليس على أساس الأحكام التي أصدرها النقاد في موطن نشر العمل أو خارج حدوده فحسب وإنما أيضًا على أساس من تفسيرات مؤرخي الأدب والنقاد والصور التي يؤثر بها العمل الذي اكتسب شهرة عالية على أشكال وممارسات ثقافية أخرى، على مستوى النخبة والعامة معًا. إذاً يمكن لترجمة رواية أن تقوم بتوصيل النص الأجنبي، ولكن ليس على مستوى المعاني

المعجمية ومستوى العناصر الأساسية للشكل السردي فحسب وإنما تقوم هذه الترجمة بتوصيل تفسير ما للنص الأجنبي يسهم في الحياة الأبدية التي يكتسبها هذا النص في الأجيال المتتالية". ويجوز أن يكون ذلك التفسير محل مشاركة القراء من الأجانب الذين كُتب النص خصيصًا لهم، وفي هذه الحالة فإنَّ الترجمة سترسخ فهمًا مشتركًا للثقافة الأجنبية يستعيد ولو جزئيًا السياق التاريخي للنص الأجنبي على الرغم من أنه يستهدف القراء المحليين.

وإذا ما نظرنا في رواية كامي Camus الغريب L'Etranger (١٩٤٢) فإننا نرى صدق ما أقر به كامي نفسه حين قال أن السمات المميزة للحبكة والأسلوب وبناء الشخصيات والتي تميز النص الفرنسي مأخوذة عن فن القصة الأمريكية في أوائل القرن العشرين، وبخاصة عن روايات إرنست همنجواي Ernest Hemingway وبشكل عام عن الكتابة النثرية التي تتمركز حول شخصية البطل الخشن والتي عُرف بها كتاب من أمثال جيمس م. كاين James M. Cain حيث تظهر الشخصية مجردة من المشاعر وغير متأثرة بالعنف من حولها. وتقدم السمات الأسلوبية في ترجمة ماثيو وارد Matthew Ward التي صدرت عام ١٩٨٨ بعنوان The Stranger علاقة التناص تلك لقراء الإنجليزية على نحو يفوق في أثره ترجمة ستيوارت جيلبرت التي صدرت في عام 1946. ويتضح الفرق في الصفحة الافتتاحية:

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués." Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.

L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit: "Ce n'est pas de ma faute." Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n'avais pas à m'excuser. C'était plutôt à lui de présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute aprés-demain, quand il me verra en deuil. Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Aprés l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classe et tout aura revêtu une allure plus officielle.

(كامي ١٩٤٢ : ١)

Mother died today. Or, maybe, yesterday; I can't be sure. The

telegram from the Home says: YOUR MOTHER PASSED AWAY. FUNERAL
TOMORROW. DEEP SYMPATHY. Which leaves the matter doubtful; it
could have been yesterday.

The Home for Aged Persons is at Marengo, some fifty miles from Algiers. With the two o'clock bus I should get there well before nightfall. Then I can spend the night there, keeping the usual vigil beside the body, and be back here tomorrow evening.I have fixed up with my employer for two days' leave; obviously, under the circumstances, he couldn't refuse. Still, I had an idea he looked annoyed, and I said, without thinking: "Sorry, sir, but it's not my fault, you know." Afterwards it struck me I needn't have said that. I had no reason to excuse myself; it was up to him to express his sympathy and so forth. Probably he will do so the day after tomorrow, when he sees me in black. For the present, it's almost as if Mother weren't really dead. The funeral will bring it home to me, put an official seal on it, so to speak.

(جيلبرت ١٩٤٦: ١-٢)

Maman died today. Or yesterday maybe, I don't know. I got a
telegram from the home: "Mother deceased. Funeral tomorrow.
Faithfully yours." That doesn't mean anything. Maybe it was
yesterday.

The old people's home is at Marengo, about eighty
kilometers from Algiers. I'll take the two o'clock bus and get
there in the afternoon. That way I can be there for the vigil and come back tomorrow night. I asked my boss for two days off and there was no way he was going to refuse me with an excuse like that. But he wasn't too happy about it. I even said, "It's not my fault." He didn't say anything. Then I thought I shouldn't have said that. After all, I didn't have anything to apologize for. He's the one who should have offered his condolences. But he probably will day after tomorrow, when he sees I'm in mourning. For now, it's almost

as if Maman weren't dead. After the funeral, though, the case will be closed, and everything will have a more official feel to it.

(وارد ١٩٨٨: ٣)

يجد القارئ في النصين المترجمين لغة إنجليزية تميل إلي العامية إلى حد كبير، غير أننا إذا ما وضعنا الترجمتين جنبًا إلى جنب فإن الاختلافات بينهما تبدو واضحة في تعددها. لجأ جيلبرت إلى الأسلوب الحر في ترجمته، فقد أضاف كلمات لتوضيح المعنى فترجم je pourrai veiller التي تعني "سأظل مستيقظًا" إلى "I can spend the night there, keeping the usual vigil beside the body." أي "سأمضي ليلتي هناك، ملتزمًا بما جرى العرف عليه من سهر بجوار الجثمان". كما أنه يراجع النص الفرنسي ويخفف من حدته عندما يترجم "Cela ne veut rien dire" (التي تعني "ولا يعني ذلك شيئًا") إلى "which leaves the matter doubtful" (والتي تعني "وذلك يجعل الأمر ملتبساً". ونجد أيضًا أنّ ترجمة جيلبرت تضفي سمة الرسمية وعلامات الاحترام على النثر الذي استخدمه في ترجمته، فيترجم maman أي "ماما" إلى "أمي"، كما يترجم الكلمة الفرنسية الدارجة "patron" التي تشير إلى رب العمل بالكلمة الرسمية المستخدمة في الإنجليزية "employer"، ويترجم "Ce n'est pas de ma faute" أي "أن الأمر ليس بيدي" إلى "Sorry, sir, but it's not mỳ fault, you know." وتعني "آسف يا سيدي، ولكن ذلك ليس خطأي كما تعرف". أما وارد فقد التزم منهجًا في الترجمة الحَرفية يتجه اتجاهًا معاكسًا لترجمة جيلبرت، فقد أورد في ترجمته خصوصيات الألفاظ والتراكيب الفرنسية فلم يقتصر على اختيار كلمتي "Maman" و "boss" وإنّما التزم أيضًا ببناء جمل كامي الذي يتسم بالوجازة والدقة، ومن ثم جاءت ترجمته للجملتين المشار إليهما آنفاً إلي "That doesn't mean anything" و "It's not my fault." . وقد نتج عن ذلك خلع سمة الألفة والمباشرة على ترجمته، فبينما يلجأ جيلبرت إلى استخدام صياغة رسمية في ترجمته لعبارات مثل "deux jours de congé" (إجازة لمدة يومين) فيترجمها "two days' leave"، و "l'asile de viellards" (ملجأ المسنين) فيترجمها "Home for Aged Persons"، كما يترجم "je n'avais pas à m'excuser", (لا أجد مبررًا لنفسي)، "I didn't have anything to apologize for"، نرى أن وارد يستخدم تعبيرات أقرب إلى العامية : "two days off,", "old people's home,", "I diidn't have anything to apologize for." . ويصف وارد نفسه الفرق بين الترجمتين بأنه قائم على اختلاف اللهجة إذ يستخدم جيلبرت اللهجة البريطانية بينما يضفي هو على ترجمته سمات اللهجة الأمريكية (وارد ١٩٨٨: ٧ – vi). ووارد هنا على وعيٍ أيضاً بأنّ ترجمته تؤكد علي ابراز تباين ثقافي ما، فترجمته تطلق أثرًا أدبيًا يحيل قراء الإنجليزية إلى التراث السَّرْدي الأمريكي، أي إلى هيمنجواي، ودوس باسوس، وفوكنر وكاين (المرجع نفسه).

وعلى الرغم من أن ترجمة جيلبرت تنحو منحى الترجمة الحرة في عدة مواضع، إلا أنها حققت أيضاً التكافؤ اللفظي الذي ينقل في واقع الأمر خصوصيات الحبكة ورسم الشخصيات في رواية كامي. ولذلك فإن ترجمته هي الأخرى قد تمكن قراء الإنجليزية من التعرف على أصول النص الفرنسي في الأدب الأمريكي وإن لم يتعرفوا على السياق الفرنسي الأكبر. وقد قدّم إدموند ويلسون الناقد الأمريكي المرموق عرضًا نقديًا لترجمة جيلبرت في مجلة النيويوركر New Yorker عبر فيه على نحو لافت عن رد فعله لهذه الترجمة .كان ويلسون يعرف أنّ كامي "واحد ممن يدعمون في كتاباتهم الأدبية ما كان يُعرف بالفلسفة الوجودية" غير أنَّه أقر بجهله عندما قال "لقد قرأت القليل مما كتب سارتر ولم أقرأ سوى تلك الرواية من أعمال كامي كما أنني أجهل تمامًا الخلفية الفلسفية لأعمالهما" (ويلسون ١٩٦٤: ٩٩). ونظرًا لمعرفته المحدودة فقد اتجه ويلسون على نحو مباشر إلى ما يألفه ولذلك أكد على الإشارات المحلية في ترجمة جيلبرت. يقول ويلسون في هذا المقام "إن المرء ليشعر بكل تأكيد أن السيد كامي كان يقرأ روايات الأمريكية من قبيل ساعي البريد دائمًا يدق الجرس مرتين". وقد أدت تلك الإشارة بويلسون إلى عقد مقارنة ظالمة فقد أصدر حكمه على رواية كامي على أساس أنها محاولة فاشلة لتقليد رواية كاين، لا بوصفها رواية فرنسية تستخدم قالبًا أمريكيًا كي تستكشف موضوعات فلسفية أوروبية. إن الواقعية التي سادت التراث السردي الأمريكي طويلاً أدت إلى تغييب السياق الأجنبي ولذلك فقد أنتقد ويلسون شخصية كامي الرئيسية في الرواية على أساس أنها غير قابلة للتصديق كما رأى أن مسلكه يعوزه التفسير والمعقولية (المصدر نفسه).

وقد حالف الحظ وارد لأن قراءه كانوا أكثر وعيًا فكانّ بمقدوره أن يركن إلى أربعة عقود من النقد الأدبي وتاريخ الأدب سمحت جميعها بدراسة رواية كامي الغريب وتدريسها واحتلالها موقعًا في تراث الأدب العالمي في الولايات المتحدة وخارجها. ولا شك أنّ ترجمة جيلبرت قدمت العون كي تحقق الرواية مكانتها بين قراء الإنجليزية، ولكن ترجمة وارد كانت الترجمة الأولى التي أنتجت تجربة مماثلة لتجربة كامي من الناحية الأسلوبية، وتنطوي على هجين متعدد العناصر من القوالب اللغوية والثقافية مستمد من فرنسا والولايات المتحدة. وعلى هذا النحو قدمت ترجمة وارد فهمًا للنص الفرنسي كما فهمه القراء الفرنسيون. وقد دعا هذا الفهم وارد إلى اتخاذ قراره بالحفاظ على الكلمة الفرنسية العامية Maman في الجملة الافتتاحية، على سبيل المثال:

> يسجل كامي في مذكراته ملاحظة مؤداها أن "الشعور الغريب الذي يكنه الابن لأمه يشكل مجمل إدراكه وحسه"، كما أنّ سارتر يستطرد في مقالته "شرح رواية الغريب" عندما يشير إلى استخدام مرسو Mersault لكلمة Maman التي يشير بها الأطفال إلى أمهاتهم. ولذلك فإنني أعتقد أن استخدام كلمة Mother التي ترد على ألسنة الكبار وتقيم مسافة أبعد بين الابن وأمه تدخل تغييرًا على طبيعة الشعور الغريب الذي يكنه مرسو لها. (وارد ١٩٨٨: vii.)

إن ترجمة وارد أطلقت أثرًا متبقياً remainder يحمل آثاراً من إشارات أمريكية وفرنسية، وقد نتج عن ذلك تعرض قراء الإنجليزية بحق لعملية نزع ألفة النص defamiliarization. فلم يقتصر الأمر على أن قالب السرد الأمريكي اكتسب كثافة فلسفية لم تكن متوافرة في روايات المؤلفين الأمريكيين الذين استخدموا القالب نفسه، بل أنّ ترجمة جيلبرت فقدت سلطتها بوصفها تفسيراً للنص الفرنسي. ويتضح ذلك في الملاحظة القصيرة التي تتسم مع ذلك بسداد الرأي والتي وردت في مجلة النيو يوركر :

> إن أثر هذه الترجمة التي تقترب من النص الأصلي وتقدم رؤية له تتسم بقدر أكبر من البساطة تجعل من برسو شخصيةً أكثر غرابة وانطوائيةً وانعزالاً، إذا ما قورن بشخصيته كما تظهر في الترجمة البريطانية حيث يبدو كمن يفضي للقراء بمكنون قلبه في شرح مستفيض. ولذلك فإنّ مرسو في ترجمة وارد يظهر لا بوصفه مؤمنًا بمبدأ اللذة المادية التي تخلو من الأوهام بل أنّه يصبح موضع دراسة نفسية تجعله قريباً من أمه المتوفاة وعلي وعي شديد بـ "اللامبالاة الرفيقة التي يبديها العالم" وذلك من خلال حدث غير مبرر أتاه وهو يعاني من غشاوة من أثر انعكاس ضوء الشمس الساطع على عينيه وكذلك من خلال ما جرّه ذلك الحدث عليه من نتائج اجتماعية خلت من الرحمة. ويعد ما ورد في ترجمة وارد على هذا النحو تعديلاً لما جاء به جيلبرت في عبارته: "اللامبالاة الرحيمة للكون" (نيو يوركر ١٩٨٨ : ١١٩)

يتضمن ذلك "التعديل" إذا ما أخذنا في الاعتبار رأي مُراجع مجلة النيو يوركر درجة أعلى من المعقولية، فقد أضفى وارد على شخصية مرسو في رواية كامي واقعية نفسية افتقدها ويلسون في ترجمة جيلبرت، وذلك على الرغم من صدور ترجمة وارد لقراء أمريكيين جاءوا في مرحلة لاحقة. وقد تقبل قراء ترجمة وارد عمله على نحو أكبر بفضل معرفتهم الكثير عن أدب فرنسا وفلسفاتها، وأيضًا بفضل أسلوب وارد الذي حمل أصداء قوالب ثقافية أمريكية وفرنسية وأصبح بالتالي أكثر نجاحًا في توصيل النص الفرنسي.

جماعات غير متجانسة

تشكل الإضافة ذات الطابع المحلي لعملية الترجمة فعلاً تواصليًا فريدًا وإن اتسم بعدم المباشرة، إذ تعمل هذه الإضافة علي خلق جماعة محلية تبدي اهتمامًا بالنص المترجم، وهي جماعة القراء الذين يعد النص مفهومًا لديهم والذين يستخدمونه لأغراض شتى. وينبع هذا الاهتمام المشترك على نحو تلقائي عند نشر الترجمة فيجذب القراء من جماعات ثقافية عدة نراها قائمة في إطار اللغة المترجم إليها. كما أن هذا الطابع المحلي للترجمة قد يتم إنجازه داخل إطار مؤسسة توظف الترجمة لخدمة أغراض مختلفة: أكاديمية، أو دينية، أو ثقافية أو سياسية، أو تجارية أو لها علاقة بالشئون الداخلية لبلدٍ ما. إن الجماعة التي تنشأ حول إحدى الترجمات أبعد ما تكون عن التناغم من حيث اللغة أو الهوية أو المركز الاجتماعي.

ولعل ما تتسم به من تباين في الخواص يمكن فهمه على أساس ما تطلق عليه ماري لويز برات Marie Louise Pratt "لغويات الاتصال" linguistics of contact حيث يُنظر إلى الجماعات القائمة على اللغة بوصفها فاقدة للمركز وذلك عبر "خطوط التمايز الاجتماعي" (برات ١٩٨٧ : ٦٠). ولذلك فإن الترجمة تشكل "مجال اتصال" لغوي بين الثقافتين المترجم منها والمترجم إليها ولكنها تشكل أيضاً "مجال اتصال" في داخل الثقافة المترجم إليها.

إن ما يجمع شمل الجماعة من مصالح واهتمامات عبر الترجمة لا يستند ببساطة إلى النص الأجنبي إنّما يتركز أيضاً في القيم والمعتقدات والصور التي يضيفها المترجم على ترجمته. وتتحدد هذه المصالح والاهتمامات على نحو أدق من خلال الأساليب التي توظف بها الترجمة. ففي حالة النصوص الأجنبية التي أصبحت جزءًا من التراث المعتمد canonical في إطار إحدى المؤسسات، تصبح الترجمة هنا ساحةً لجماعات التفسير التي قد تدعم التراث القائم وتفسيراته وكذلك المعايير والإيديولوجيات السائدة أو تضع كل ذلك موضع النقد والمراجعة (قارن ما ورد في فيش Fish ١٩٨٠، وأوجه نقد برات ١٩٨٦: ٤٦-٥٢). وفي حالة النصوص الأجنبية التي حققت رواجاً جماهيريًا تصبح الترجمة مركزاً لتلاقي جماعات غير متوقعة، إذ تقوم الترجمة في هذه الحالة بخلق جماعات من القراء كانوا أشتاتًا متفرقين لما بينهم من اختلافات ثقافية، غير أن الإعجاب المشترك بالعمل المترجم قد جمع ما بينهم. ويمكن أن تستجيب الترجمة لمصالح واهتمامات جماعات محلية متنوعة على نحو تتفاوت معه درجات الترحيب بالعمل وأشكاله. ونظرًا لأن فعل الترجمة يتعامل مع ما هو أجنبي فيما يتعلق بالاختلافات اللغوية والثقافية فإن ذلك الفعل يستطيع بالقدر نفسه أن يرسخ أو يتجاوز تلك الحدود القائمة بين القراء المحليين ومواقعهم داخل أنساق التراتب الاجتماعي. فإذا كان الطابع المحلي الذي تنقشه الترجمة على النص الأجنبي ينطوي أيضاً على جانب من السياق الاجتماعي أو التاريخي الذي خرج منه النص الأجنبي ففي الإمكان أن تنشئ الترجمة أيضاً جماعة تضم ذات اهتمامات أجنبية وتتبنى فهمًا مشتركًا مع ثقافة أخرى وتراثًا آخر.

لننظر مثلاً في العلاقات الاجتماعية التي تتشكل حول ترجمة شعرية ما. كان المترجم الأمريكي آلان ماندلباوم Allen Mandelbaum قد نشر في عام ١٩٥٨ ترجمته الإنجليزية الكاملة لأعمال الشاعر الإيطالي جوسبي أونجارتي Giuseppe Ungaretti. وقد استقبل المتخصصون الأكاديميون في الأدب الإيطالي بالجامعات الأمريكية عمله هذا بالترحاب، ومن هؤلاء من كان إيطالي المولد. وقد حرر الناقد الأدبي لدورية الأدب المقارن Comparative Literature ويدعى جيوفاني تشيكيتي Giovannia Cecchetti عرضه للعمل باللغة الإيطالية وخلص إلى أن ترجمة مندلباوم "نقطة مضيئة في مجال الدراسات الإيطالية بالولايات المتحدة يوصى بها لكل من يود أن يتعرف بنفسه على عمل واحد من أفضل الشعراء في عصرنا" (تشيكيتي ١٩٥٩: ٢٦٨). إن الإشارة إلى ضمير الجمع في "عصرنا" يوحي بالتقدير الذي يكنه تشيكيتي لشعر أونجارتي ويحمل تأكيده على ما لشعره من قيمة كونية.

ولكن بما أنه كان يقدم عرضًا نقديًا باللغة الإيطالية لأول ترجمة صدرت لتلك المجموعة الشعرية فإنّ ضمير الجمع لا يشير إلى مجال كوني بالفعل، إذ إن تلك الإشارة لا تشمل القراء البريطانيين والأمريكيين الذين لا يعرفون الإيطالية. لقد تخيل تشيكيتي مجتمع بعضه قائم على أرض الواقع ومنتمٍ لمهنة الأدب، وبعضه الآخر محتمل.

كما أنّ مشروع ترجمة أونجارتي قام بتطبيق معيار للدقة يتسق والتفسير الذي ساد جماعة الأكاديميين الإيطاليين. فقد حافظ ماندلباوم - المترجم - على تكافؤ لفظي دقيق بل وحاكى تراكيب أونجارتي وسطوره. كما قرأ في إنجاز أونجارتي - مثله في ذلك مثل الدارسين الإيطاليين - جهدًا يهدف إلى "موارة جثمان اللغة الأدبية الإيطالية الثري" وذلك من خلال لغة شعرية بسيطة تتسم بالدقة و"تخلو من كل زخرف" (مندلباوم ١٩٥٨: xi). وقد صارت قراءة ماندلباوم الأساس الذي أقام عليه النقاد رأيهم في نجاح ترجمته. يقول كارلو جولينو Carlo Golino إن القارئ قد ينساق وراء ملاحظة حَرْفية الترجمة في مواطن عديدة غير أنَّه عند تدبره الأمر سيجد أن من المستحيل أن يحافظ المترجم على الإشارات الثرية في كلمات أونجارتي إذا حاد عن منهج الحَرْفية إلى غيره.

بذلك أصبحت ترجمة ماندلباوم ساحةً تعبر من خلاله جماعة الأكاديميين عن اهتمامها بشعر أونجارتي، وأفراد هذه الجماعة من الأمريكيين الذين يشتركون في فهم النص الإيطالي ومنهم إيطاليون بحكم المولد، وفي مثل هذا السياق احتلت الترجمة في نهاية المطاف مكانها في التراث الرسمي. وقد أعيدت طباعتها في عام ١٩٧٥ بعد ما يقرب من عقدين من الطبعة الأولى عندما أصدرت مطبعة جامعة كورنل طبعة مزيدة ومنقحة منها.

فضلاً عن ذلك يمكن أن نلحظ القبول الذي يحظى به النص المترجم من جانب جماعة أخرى في حالة ترجمة ماندلباوم، ألا وهي الجماعة المحلية التي لا تتوافق اهتماماتها واهتمامات الأكاديميين الإيطاليين والتفسير السائد لشعر أونجارتي. فبينما التزم ماندلباوم حرفيًا بالصياغة المتشظية الواضحة الموجودة في شعر أونجارتي، فإنَّه أضاف أيضاً لغةً شعريةً ونفساً شعرياً يحملان طابع العصر الفيكتوري، إذ ترجم "morire" (أي "يموت") إلى "perish" (أي يفني). وترجم "buttato" أي "قُذف" إلى"cast" (أي يطرح)، كما ترجم "ti basta un'illusione" أي "الوهم يكفيك" إلى "you need but an illusion," (ومقابلها في العربية "لست بحاجةٍ إلا إلى الوهم)، كما ترجم "sonno" أي "النوم" إلى "slumber" (ومقابلها اللفظي في العربية "السبات")، و "riposato" أي "نال قسطًا من الراحة" إلى "reposed" (و مقابلها في العربية "اضطجع" أو "هجع")، و "potrò guardarla" أي "يمكنني مشاهدتها" إلى "I can gaze upon her" (و مقابلها "يمكنني التفرس فيها")[4] (ماندلباوم ١٩٥٨: ٧، ١٣، ٢٥، ٣٧، ١٤٥). كذلك استخدم ماندلباوم التقديم والتأخير في بعض المواضع، فأضاف بعض الصيغ التي تعتمد التقديم والتأخير، بينما احتفظ بالبعض الآخر حرفيًا كما جاء في النص الإيطالي. وقد نتج عن ذلك أسلوبًا شعريًا إنجليزيًا عتيقًا:

Lontano

Lontano lontano
come un cieco
m'hanno portato per mano.

Distantly
Distantly distantly
like a blind man
by the hand they led me.

Una Colomba
D'altri diluvi una colomba ascolto.

A Dove
Of other floods I hear a dove.

(ماندلباوم ١٩٥٨: ٣٥، ٥٣)

وفي بعض الأحيان نجد أن هذا الأسلوب الشعري يخرج على لغة السياق السلسة كما يتضح في السطور الستة الأخيرة من "Giugno" (يونيو):

Ho perso il sonno

Oscillo
al canto d'una strada
come una lucciola

Mi morirò
questa notte?

I have lost slumber
Sway
at a street-corner
like a firefly

Will this night die
from me?

(ماندلباوم ١٩٥٨: ٣٩)

وفي أحيان أخرى تتصاعد نغمة الأداء الشعري ليعزف المترجم لحنًا رومانسيًا ساحرًا يحاول من خلاله أن يأتي بنظير لسطر شعري معتبر في نص أونجارتي. وإذا ما قارنا بين ترجمة ماندلباوم للأبيات التي صيغت في الأصل على هيئة سداسيات فيرجيل Virgilian sestina وعنوانها: "Recitativo di Palinurno" وقصيدة تنيسون Tennyson "يوليسيس" "Ulysses"، فإننا نجد أنّ كلا النصين قد نظما في البحر الخماسي الإليزابيثي Elizabethan petameter على نمط نظم شكسبير Shakespeare و Marlowe، وبلغا ذروة التعبير الملحمي:

Per l'uragano all'apice di furia
Vicino non intesi farsi il sonno;
Olio fu dilagante a smanie d'onde,
Aperto campo a libertà di pace,
Di effusione infinita il finto emblema
Dalla nuca prostrandomi mortale.

I could not, for the hurricane at fury's
Summit, sense the coming-on of slumber;
An oil that overspread the raving breakers,
Field open to the freedom that is peace,
Of infinite outpouring the feigned emblem
Thrusting at the nape downdashed me mortal.

(ماندلباوم ١٩٥٨: ١٤٥)

I cannot rest from travel: I will drink
Life to the lees: all times I have enjoyed
Greatly, have suffered greatly, both with those
That loved me, and alone; on shore, and when
Through scudding drifts the rainy Hyades
Vex the dim sea: I am become a name [. . .]

(Tennyson 1972: 562)

إن ما جعل شعر أونجارتي يبدو مجدداً في إيطاليا هو لغته ذات الملامح المحددة والدقة الحداثية التي تعزف عن الأساليب البلاغية والزخرفية التي طورها كتاب عصر الانحطاط من أمثال جابرييل دانونتسيو Gabriele D'Annunzio. إلا أن ترجمة ماندلباوم قد بعثت تلك الأساليب من جديد وأضافتها لشعر أونجارتي، فأعادت بذلك ما أشار إليه المترجم نفسه

باسم "جثة اللغة الأدبية الإيطالية" وإن تحولت في الترجمة إلى لغة شعرية تنبع من الاستخدامات القديمة للإنجليزية.

إن ترجمة ماندلباوم ببثها هذا الأثر المحلي لم تكتفِ فقط بوضع شعر أونجارتي في سياق التراث الشعري المكتوب باللغة الإنجليزية وإنّما ضمت ماندلباوم أيضاً إلى التيارات السائدة في ترجمة الشعر المعاصر. وحقيقة الأمر أنه أثناء عقد الخمسينات من القرن الماضي استقر رأي المترجمين الأمريكيين البارزين حينئذٍ على استخدام خليط من الإنجليزية الفصحى المعاصرة والتعبيرات الشعرية القديمة في ترجمة الشعر. وقد أعلن ريتشموند لاتيمور Richard Lattimore في ترجمته للإلياذة التي أصدرها عام ١٩٥١ وأصبحت أكثر الترجمات انتشارًا بين القراء في الولايات المتحدة أنّه تجنب استخدام أية "صيغ شعرية مكتوبة بلهجة إنجليزية" لأنه "في عام ١٩٥١ لم يكن لدينا شعر مكتوب بلهجة"، كما أن لغة سبنسر Spenser والكتاب المقدس "بدت غير مناسبة لترجمة ما اتسم به أسلوب هومر من بساطة وسلاسة" (لاتيمور ١٩٥١: ٥٥). غير أنّ نص لاتيمور تنتشر به التعبيرات الشعرية المستمدة من الشعر الفيكتوري من قبيل "as when rivers in winter spate," "So he spoke, vaunting," "he strides into battle," "his beloved son," "that accursed night" (المرجع نفسه: ١٢٥، ١٣١، ٢٧٩، ٤٣٨). أما ترجمة جون تشياردي John Ciardi لجحيم دانتي في عام ١٩٥٤ والتي ظلت متاحة للقراء في طبعة شعبية لما يزيد على أربعة عقود فقد سعت إلى استخدام لغة "تقترب من الإنجليزية الاصطلاحية" وذلك بهدف استدعاء لغة تنأى عن البلاغة وتناظر اللغة الموجودة في النص الإيطالي والتي يصفها تشياردي بأنها "بسيطة ومباشرة واصطلاحية". ويقول تشياردي أيضًا أن دانتي يسعى في لغته إلى اجتناب "الفخامة الأسلوبية التي لا تخدم إلا نفسها" (تشياردي ١٩٥٤: ix–x). ولكن المفارقة الكامنة في فهم لغة دانتي الإيطالية تنطبق أيضًا على نص تشياردي الذي يحوى على الرغم من استخدامه لغة بسيطة دارجة كلمات وتعبيرات شعرية: "drear"، "it"، "anew"، "thy"، "sorely pressed"، "perils"، "beset"، "fleers"، "piteous" "non ti (وهي ترجمة "bite back your spleen"، seemed to scorn all pause" "crucciare" أي لا تبتئس)، "his woolly jowls" (المرجع نفسه، ٢٨، ٣٠، ٣٦، ٣٨، ٤٣، ٤٤، ٤٥).

لقد مدت ترجمة ماندلباوم الجسور بين قراء أونجارتي من بني جلدته وقرائه المحتملين من الأمريكيين، ذلك أن ترجمة شاعر إيطالي باستخدام خطاب ساد حركة ترجمة الشعر في الولايات المتحدة كان من شأنه إدراج أعمال هذا الشاعر في التراث الأدبي الرسمي، الأمر الذي جعل من ذلك الخطاب وسيلة شعرية تربطه في أذهان القارئ الأمريكي بشعراء التراث من أمثال هومر ودانتي (ناهيك عن أصداء من تنيسون Tennyson، وشكسبير، ومارلو). غير أنّ ما أُضيف من طابع محلي ابتعد عن المغزى الذي قصد إليه أونجارتي في إطار التراث الشعري الإيطالي، كما ابتعد عن الرؤية التي أشار إليها ماندلباوم من تطهير للغة

من كافة زخرفها (ماندلباوم ١٩٨٥: xi). إن الترجمة الإنجليزية تخاطب جمهورًا مختلفًا من قراء الشعر هو الجمهور الأمريكي بخاصة. وهو جمهور على وعي بالتراث الشعري البريطاني والأمريكي فضلاً عن ترجمات حديثة لاقت رواجًا كبيرا. إن الخطاب الذي صيغت به ترجمة ماندلباوم احتوى من العناصر المحلية المألوفة ما جعلها لا تبدو ظاهرة لـ ند أوجورمان Ned O'Gorman الناقد في دورية الشعر Poetry والشاعر الأمريكي الذي نشر أول مجموعة من أشعاره في العام نفسه. ويرى أورجورمان أن شعر إونجارتي "رائع بحق"، ويمضي في الاقتباس من الترجمة والتعليق عليها كما لو كانت النص الإيطالي نفسه (أوجورمان ١٩٥٩: ٣٣٠). إن ما اتسمت به الترجمة من أسلوب شعري قد نال إعجاب أوجورمان، فقد امتدح الشاعر الإيطالي لكتابته عن عالم تحوّل إلى شعر، وعدَّ قصيدة "the Recitative" أفضل ما كتب (المرجع نفسه: ٣٣١). وقد ظهر انعكاس هذا الرأي في كتاب أوجورمان الأول الذي احتوى على مقال بعنوان "فن للشعر" يقول فيه إن الشعر يبدأ عندما تبدأ البلاغة (أوجورمان ١٩٥٩أ: ٢٦).

ولا توجد مساحة مشتركة يمكننا أن نقارن على أرضيتها بين قراء ماندلباوم. فعلى الرغم من أن الإنجليزية هي لغة الترجمة فقد تعددت وجوه فهمهما لكل منهم على أسس لغوية وثقافية متباينة، فلم تتعرف الجماعة الأكاديمية الإيطالية على الاتجاه الشعري الفيكتوري، ويعود غياب هذا الاتجاه عن إدراكهم إلى كون الإنجليزية ليست لغتهم الأصلية وكذلك إلى أنهم بوصفهم أكاديميين متخصصين في لغة أخرى وجهوا عنايتهم في المقام الأول إلى العلاقة بين الترجمة الإنجليزية والنص الإيطالي: أي إلى التكافؤ اللفظي. غير أن تشيكيتي لاحظ ما أبدعه ماندلباوم من أسلوب شعري عندما ترجم "smemora" (وتعني: يفقد الذاكرة، أو ينسى) إلى اللفظة الإنجليزية القديمة "disremembers" (المرجع نفسه: ٥١؛ راجع معجم أوكسفورد في اللغة الإنجليزية). ومع ذلك فقد رأى في هذا الاختيار ما يناسب النكهة غير المألوفة والموحية التي تخص اللغة الإيطالية، وأن في هذا الاختيار ما يشير إلى الحساسية الشعرية للشاعر (تشيكيتي ١٩٥٩: ٢٦٧).

ولعل ما يثير الاهتمام أن قارئًا بريطانيًا كان الوحيد الذي تعرف على غرابة الحساسية الشعرية الواردة في الترجمة مقارنة بفن أونجارتي الشعري الحداثي ونشر رأيه هذا في صحيفة التايمز Times اللندنية. وقد اتفق مع تشيكيتي في رأيه القائل بأن أونجارتي واحد من أبرز الشعراء المعاصرين، غير أنه يرى أن ماندلباوم يفتقر إلى الحساسية على نحو بعيد في ترجمته لعمل الشاعر" (التايمز ١٩٥٨: ١٣ C). ولا شك أنّ الناقد البريطاني يقصد أسلوب ماندلباوم المسرف في التعبير الشعري إذ إنه امتدح الترجمة الفرنسية الحَرْفية التي نشرها جان لوسكير Jean Lescure في عام ١٩٥٣ — إذ ترجمت عبارة "D'altri diluvi una colomba ascolto" إلى "J'écoute une colombe venue d'autres déluges" (لوسكير ١٩٥٣: ١٥٩). فالقدرة على تمييز الأثر الذي أضافته اللغة الإنجليزية

في ترجمة ماندلباوم ما كان متاحًا لغير قارئ لغته الأصلية الإنجليزية وعلي دراية بالنص الإيطالي ومكانته في التراث الشعري الإيطالي.

إن قراء تلك الترجمة ممن احتفوا بها قليلون يمكن تعريفهم على أسس مهنية أو مؤسسية وتقدير مكانتهم على أساس من معارفهم الثقافية فيما يتصل باللغة والأدب الأجنبيين أو التراث الأدبي في اللغة المترجم إليها. وقد أصبحت الترجمة نقطة التقاء جماعات مختلفة أجنبية ومحلية، أكاديمية وأدبية. بل إن الترجمة أنشأت جماعتها الخاصة بها بما أوتيت من قدرة على تقديم الدعم للجماعات المتباينة لغويًا وثقافيًا وعلى إفهام القراء وإمتاعهم بما يتفق وميولهم، وهذه الجماعة متخيلة بالمعنى الذي قصد إليه بينيديكت أندرسون Benedict Anderson في مقولته إنَّ "من يكونون الجماعة لن يعرفوا الكثير من أعضائها ولن يقابلوهم بل ولن تصل إليهم أخبارهم، غير أن صورة التجمع بين أفرادها ترتسم واضحة في ذهن كل منهم" (أندرسون ١٩٩١: ٦). وفي حالة الترجمة، فإن تلك الصورة تتعلق بتمثيل النص الأجنبي كما ابتناه المترجم، وهو فعل توصيل يحمل نقشاً محلياً. أن تترجم — إذن — يعني أن تخلق للنص الأجنبي جماعات جديدة من القراء علي وعي بأن اهتمامهم بالترجمة يشاركهم فيه قراءٌ آخرون على المستويين المحلي والأجنبي، حتي وإن لم تتماس هذه الإهتمامات أحدها مع الآخر.

إن الجماعات المتخيلة التي شغلت أندرسون كانت قومية الطابع، أي أنها تستند إلي الشعور بالانتماء إلى أمةٍ بعينها. ولا شك أن الترجمات شكلت مثل هذه الجماعات من خلال استيراد الأفكار الأجنبية التي أدت إلى صعود حركات سياسية واسعة النطاق على أرض الوطن. في مطلع القرن العشرين اختار المترجم الصيني يان فو Yan Fu أعمالاً عن نظرية التطور من تأليف ت. هـ هكسلي T.H. Huxley وهربرت سبنسر Herbert Spencer مستهدفًا بناء ثقافة صينية قومية. وقد ترجم فو مفاهيم العدوان الغربية التي جسدتها الداروينية الاجتماعية كي يشكل هوية صينية تتسم بالعدوانية على نحو يتيح لها مقاومة المشروعات الاستعمارية الغربية وبخاصة البريطانية منها (شوارتز Schwartz ١٩٦٤؛ بوسي Pusey ١٩٨٣). ويتذكر هو شيه Hu Shih أحد الشهود على العصر فيما بعد الأثر الذي خلفه كتاب التطور والأخلاق لهكسلي على ترجمة فو. يقول هو شيه أنه بعد مرور الصين بسلسلة من الانقلابات العسكرية المتكررة وبخاصة بعد الإذلال الذي تعرضت له في السنوات التي شهدت نشاط جماعة البوكسر(*) Boxer years فإن شعار "البقاء للأصلح" والذي يعني حرفيًا أن الأعلى قدرة ينتصر والأدنى ينهزم، ويواصل الأصلح مسيرته، أصبح دعوة عامة (كما ورد في شوارتز ١٩٦٤: ٢٥٩، رقم ١٤).

إن الجماعات المتخيلة التي تنشئها الترجمة وترعاها تنتج آثارًا تجارية فضلاً عن الآثار الثقافية والسياسية. ولنأخذ على سبيل المثال الجمهور الذي يلتف حول أكثر الكتب المترجمة مبيعًا. ونظرًا لحجم القراء الكبير فإن تلك الجماعة تجمع دوائر محلية متنوعة يمكن تعريفها على أساس ما يثير اهتمام كل منها في النص الأجنبي، غير أن الوعي يتوافر لديهم

جميعًا بانتمائهم لحركة جمعية، أو لسوق قومي يتلقى ما يثير الإعجاب من روائع الأدب الأجنبي. إن هذه الدوائر ستقرأ الترجمة على أوجه مختلفة في نهاية المطاف، وفي بعض الأحيان لن يكون هناك مجال للمقارنة بين القراءات المتباينة. غير أن فجوة التواصل قد تصل إلى أقصى اتساعها فيما بين النصين المحلي والأجنبي. وتضفي الإضافات المحلية التي تحتويها الترجمة مزيدًا من الجاذبية لأعداد كبيرة من القراء في الثقافة الأخرى. غير أنه في حالة اتساع المدى المحلي لتلك الجاذبية فإن الإضافات لا تقوى على احتواء السياق الأجنبي في معظمه. ولذا فإن العمل المترجم الذي يلقى نجاحًا جماهيريًا يعرض النص الأجنبي لخطر اختزاله لما يجمع بين الدوائر المحلية من لهجة وخطاب ثقافي وإيديولوجية.

نرى ذلك في الاستقبال الحافل التي حظيت به الترجمة الإنجليزية التي قامت بها إيرين ناش Irene Nash لرواية صباح الخير أيها الحزن Bonjour Tristesse التي كتبتها فرانسوا ساجان Francoise Sagan ولاقت نجاحًا كبيرًا بين القراء. وكان النص الفرنسي قد احتل مكانة بارزة بوصفه عملاً فنيًا متميزًا وحصل على جائزة النقاد Prix des Critiques ووزع مائتي ألف نسخة. كما أثار العمل تعليقات إيجابية في كل من إنجلترا والولايات المتحدة فيما يتعلق بأسلوبه وظل على قوائم أكثر الكتب مبيعًا لعدة شهور. غير أن النقاد ابدوا استعدادًا للتخلي عن الاعتبارات الجمالية لينظروا إلى العمل من النواحي الوظيفية فعبروا عن دهشتهم لصغر سن البطلة (تبلغ من العمر سبعة عشر عامًا) واستيائهم من افتقاد الموضوع للإطار الأخلاقي: ففتاة السبعة عشر ربيعًا تخطط لتمنع أباها الأرمل من الزواج مرة أخرى كي يستمر في الانغماس في سلسلة من العلاقات العاطفية. وكان تعليق محرر جريدة شيكاجو تريبيون نموذجيًا في هذا الشأن، إذ علق قائلاً: "لقد أعجبتني المهارة التي اتسم بها العمل، ونفرني منه شهوانيته" (هاس Hass ١٩٥٥: ٦).

وقد تنوعت الاستجابات العامة تبعًا للقيم التي تتبناها دائرة القراء التي يخاطبها الناقد. فقد أصدرت الدورية الأسبوعية الكاثوليكية كومونويل Commonweal حكمها على الرواية على نحو صارم فوصفتها بأنها رواية صبيانية ومملة لما احتوته من تركيز صريح على الانحلال الأخلاقي (ناجيد Nagid ١٩٥٥: ١٦٤) بينما اكتفت نيو يوركر New Yorker التي تحوي موادًا تتسم بالحس المرهف والعمق بالإشارة إلى "صورة الأب المنجرفة نحو اللذة"، في إشارة غير مباشرة إلى أنه يستحق منا الشفقة وقد بلغ الأربعين من عمره. إن ما أثار موجةً من الفزع الأخلاقي إزاء الرواية، خصوصاً فيما يتعلق بشخصية الأب اللاهث وراء الملذات وشخصية ابنته، هو ما شهدته أمريكا في أعقاب الحرب العالمية الثانية من بعث لأهمية الأسرة ذات الطابع الأبوي patriarchal التي يحمل فيها الأب شعار "رجل البيت" الدال على الرجولة والشهامة (ماي May ١٩٨٨: ٩٨). وقد انفرد ناقد نيو ستيتسمان آند نيشن New Statesman and Nation في محاولته فهم الرواية من منطلق فرنسي فوصف الفتاة بأنها بنت زمن موسيقي البيبوب(٦) bebop والنوادي الليلية والمقاهي

الوجودية، و التي شبهها ووالدها بشخصية اللامنتمي التي قدمها كامي (رايموند Raymond ‏١٩٥٥: ٧٢٧-٧٢٨).

إن ترجمة آش الإنجليزية شكلت بالطبع عاملاً حاسمًا منح الرواية القدرة على دعم ردود فعل متباينة تباين ألوان الطيف في الثقافات الأنجلو أمريكية. وقد استوعب عدد كبير من قراء الإنجليزية رواية ساجان على الفور فقد صاغتها آش في لهجة إنجليزية معاصرة تميل إلي استخدام اللغة الفصيحة وإن احتوت على تعبيرات بالغة الحيوية باللهجة العامية جاءت نظيرة لتعبيرات النص الفرنسي. فقد ترجمت آش "le dernier des salauds" بالتعبير الإنجليزي "the most awful cad," وترجمت "loupé" إلى "flunked,"، و "ce fut la fin" إلى "things came to a head". وقد استهدفت في ترجمتها قدرًا كبيرًا من السلاسة من خلال الترجمة الحرة فحذفت من النص الفرنسي وأضافت إليه كي تقدم تراكيب إنجليزية تتسم بدقة أكبر:

> Au café, Elsa se leva et, arrivée à la porte, se retourna vers nous d'un air langoureux, très inspiré, à ce qu'il me sembla, du cinéma américain et mettant dans son intonation dix ans de galanterie française: "Vous venez, Raymond?"

> (After coffee, Elsa stood up and, on reaching the door, turned back towards us with a languorous air, very inspired--so it seemed to me—by American cinema, and investing her tone with ten years of French flirtation: "Are you coming, Raymond?")

(ساجان ١٩٥٤: ٣٨، ترجمة فينوتي)

> After coffee, Elsa walked over to the door, turned around, and struck a languorous, movie-star pose. In her voice was ten years of French coquetry:
>
> "Are you coming, Raymond?"

(آش ١٩٥٥: ٣٠)

نقلت آش أربعين كلمة من النص الفرنسي على في تسع وعشرين في الترجمة الإنجليزية. واستخدمت التعبير الشائع movie-star pose لتترجم التعبير الفرنسي du cinéma américain الأمر الذي يشير إلى اتجاه المترجمة إلى تقديم نص تسهل قراءته. وقد نتج عن سهولة القراءة على نحو كبير أن أتاحت المترجمة لقراء الإنجليزية أن يروا في الترجمة عملاً يحل محل النص الأجنبي وذلك لما أضفته ترجمتها الحرة على الرواية من مطابقة للواقع وما أوجدته نتيجة لذلك من إيهام بالشفافية (فينوتي ١٩٩٥: ١٢). وقد وجد ناقد دورية آتلانتيك Atlantic أن "احساسًا ملموساً بالواقع يتخلل الرواية"، وكتب تعليقًا

يصور فيه أسلوب آش وكأنه أسلوب ساجان فيصفه بالبساطة والوضوح والاختصار على نحو يتدفق معه النثر بسرعة (رولو ١٩٥٥: ٨٤، ٨٥). وربما لم يكن تصرف آش في ترجمتها واضحًا غير أنه أطلق في نهاية الأمر أثرًا محليًا على صورة مؤثرات نصية تباينت وفقًا للفقرات المحددة التي وردت بها ولكنها كانت على نحو عام ذات جاذبية بل ومثيرة. كما انفرد ناقد نيو ستيتسمان آند نيشن New Statesman and Nation بملاحظة أبداها بخصوص أسلوب الترجمة الحرة الذي اتبعته آش فكتب أنها لم تخشَ أن تشذب النص كي يلائم القارئ الإنجليزي، وناقش مثالاً تمثل فيه المكسب الواضح في اللغة الإنجليزية في إضافة بعد أقرب إلى المرثية (رايموند Raymond ١٩٥٥: ٧٢٨). أما في فقرة أخرى تحولت آش في ترجمتها من النغمة العاطفية أو الميلودرامية إلى نبرة توصل شعورًا بالرغبة الإيروتيكية الجارفة من خلال مبالغتها في تأكيد الحس الشبقي الموجود في النص الفرنسي:

> il avait pour elle des regards, des gestes qui s'adressaient à la femme qu'on ne connaît pas et que l'on désire connaître—dans le plaisir.
>
> (for her he had looks [and] gestures that are addressed to the woman whom one does not know yet desires to know—in pleasure.)

(ساجان ١٩٥٤: ٣٧٨، ترجمة فينوتي)

> I noticed that his every look and gesture betrayed a secret desire for her, a woman whom he had not possessed and whom he longed to enjoy.

(آش ١٩٥٥: ٢٩)

وقد حافظت ترجمة آش على درجة من التكافؤ اللفظي تصلح لتوصيل عناصر السرد الرئيسية في النص الفرنسي. غير أن إضافة كلمات مثل "betrayed" و "secret" في ترجمة تلك الفقرة يبين أنها قدمت السرد إلى قراء الإنجليزية على أساس من قيم أخلاقية تختلف عما يوازيها بين الفرنسيين، وهي قيم أخلاقية تضع حدودًا للنشاط الجنسي فتقصره على العلاقة الزوجية أو تخفيه تمامًا. ويبدو ذلك نتيجة غريبة على رواية لا يخفي فيها الأب نشاطه الجنسي عن ابنته المراهقة. لقد أضافت آش مفهومًا واهتمامًا محليًا إلى رواية ساجان، ووجهت ترجمتها إلى جماعة لا يجمع بينها إلا المعرفة القليلة بالسياق الأجنبي الذي خرجت منه الرواية في المقام الأول.

البعد اليوتوبي في الترجمة

إن الجماعات التي تنشئها عملية الترجمة هي جماعات محتملة potential في بداية الأمر، ويُشار إليها في النص من خلال سياسة الخطاب التي يتبناها المترجم غير أنها في تلك المرحلة لا تتمتع بوجود اجتماعي، بل إن تلك الجماعات تعتمد لتحققها على مجموعة الدوائر الثقافية المحلية التي ستتداول الترجمة فيما بينها. ومع ذلك فإنَّ التفاعل مع هذه الدوائر يدخل النص الأجنبي في فعل من أفعال التواصل يخرج عن إطار التكافؤ ويحمل وزناً أيديولوجيًا في اتجاه الثقافة المترجم إليها. إن الترجمة فعل إيديولوجي على الدوام لأنها تطلق أثرًا محليًا أو إضافة لقيم ومعتقدات وصور ترتبط بلحظات تاريخية ومواقف اجتماعية في الثقافة المستقبلة. وتقدم الترجمة في سياق خدمتها للاهتمامات المحلية حلولاً أيديولوجية للتباينات اللغوية والثقافية للنص الأجنبي. إلا أن الترجمة تتسم أيضًا بالطابع اليوتوبي، فالمترجم يقدم الإضافة المحلية عامدًا إلى توصيل النص الأجنبي، يراوده الأمل في إقامة جماعة من القراء يلتفون حول النص ولو كان نصًا مترجمًا. ويظل الأمل قائمًا في أن يؤدي الأثر المحلي إلى استيلاد جماعة القراء المحليين وهي جماعة متخيلة يجمعها الاهتمام بالأجنبي، ولعلها بالنسبة للناشر تشكل سوقًا لتسويق الترجمة. إذا ما دمج المترجم هذا الأثر المحلي في السياق الأجنبي فإنه كفيل وحده بإقامة التفاهم المشترك بين القراء المحليين والأجانب. وتوفر الترجمة حلولاً أيديولوجية تُسقط من خلالها تصوراتها عن جماعة يوتوبية لم تتحقق بعد.

يستند ذلك التوجه الفكري إلى نظرية بلوخ Bloch في الوظيفة اليوتوبية للثقافة، مع تعديل يسمح بتطبيقها على الترجمة. يقدم لنا بلوخ يوتوبيا ماركسية. فقد كان يرى أن النماذج والممارسات الثقافية تطلق "فائضًا" لا يقتصر على تجاوز إيديولوجيات الطبقات المسيطرة فحسب، أي الوضع القائم، وإنما يستشرف "إجماعًا" مستقبليًا و مجتمعًا غير طبقي. ويحدث ذلك عادة من خلال عملية تحويل لـ "الإرث الثقافي" الخاص بطبقة معينة سواء أكانت تلك الطبقة مسيطرة أو خاضعة (بلوخ ١٩٨٨: ٤٦-٥٠).

إن الفائض اليوتوبي عند بلوخ يمثل في رأيي الأثر المحلي المضاف إلى النص الأجنبي خلال عملية الترجمة. إذ إن الترجمة تطلق فائضًا من المعاني التي تشير إلى تراثات ثقافية محلية، وذلك بطرق عدة، منها الخروج على اللهجة المحلية السائدة أو ما عدا ذلك من لغات مستقرة، أو من خلال استخدام الألفاظ القديمة أو التعبيرات العامية على سبيل المثال. وينطوي أي عمل مترجم على أمل في الحصول على الإجماع المتمثل في التواصل مع النص الأجنبي والاعتراف به من خلال إضافة الطابع المحلي.

إلا أنه لا يمكن أن يكون ذلك النقش المحلي على الترجمة من الشمول والإحاطة في استقبال الدوائر المحلية له بحيث يوجد جماعة ذات اهتمام واحد لا تسمح بالاقصاء أو التراتب بين أعضائها. إذ من المستبعد أن يحظى النص الأجنبي المترجم بالفهم أو الاهتمام (أو أن يشيع الفهم والاهتمام معًا) من جانب القراء الذين يستقبلونه كافة. إن عدم التماثل بين الثقافة الأجنبية والثقافة المحلية أمر مستبر وإن أضيف السياق الأجنبي في الترجمة.

ويرى بلوخ أن اليوتوبيا قائمة على الأيديولوجية وعلى صور تحمل اهتمامات المجموعات الاجتماعية وهي صور تنحاز إلى بعض تلك المجموعات دون الأخرى. وتصبح الاهتمامات محلية على نحو غير قابل للتغيير عند القيام بفعل الترجمة بحيث تعلو اهتمامات بعض الدوائر المحلية فوق اهتمامات الدوائر الأخرى.

كما أشار بلوخ إلى أن الفرق الاجتماعية المختلفة في أية لحظة من التاريخ لا تسير في خط تطور أيديولوجي أو ثقافي واحد من حيث المعاصرة والتزامن، كما أشار إلى أن بعضها يحمل آثارًا من الماضي في حاضرها (بلوخ ١٩٩١: ١٠٨). وتتسم النماذج والممارسات الثقافية بالتنوع وتتكون من عناصر مختلفة لها حساسية زمنية مختلفة وتنسب إلى جماعات مختلفة. ويمكن أن نلحظ مسائل تتعلق باللغة واللهجات ولغة الخطاب والاستخدامات الاجتماعية للغة الموجودة في زمن معين في الأثرالذي يطلقه أي فعل تواصلي. إن الأثر كما يقول لوسركل "يحشد التاريخ في لحظةٍ آنيةٍ واحدة" ويلقي الضوء من خلال اللغة على عملية استعادة المتناقضات والصراعات التي تشكل ما هو اجتماعي، كما أن ذلك الأثر هو نفسه الذي يبقي داخل اللغة علي تناقضات وصراعات الماضي وتوقعات المستقبل (لوسركل ١٩٩٠: ١٨٢، ٢١٥). ولذلك فإن فعل النقش المحلي في أية ترجمة هو ما يُطلق عليه بلوخ "التنوير الاستباقي" (Vor-Schein) أو السبيل لتخيل مصالحة مستقبلية للتباينات اللغوية والثقافية، سواء أكانت تباينات تقع ما بين الجماعات المحلية أو تباينات تفصل بين الثقافتين الأجنبية والمحلية.

يتمثل الفائض اليوتوبي في ترجمة ماندلباوم لشعر أونجارتي في الحس الشعري الذي ينتمي إلى العصر الفيكتوري. فأثر اللغة الإنجليزية لم يتخط توصيل النصوص الإيطالية فحسب وإنَّما عارض التجربة الحداثية التي أصلتها تلك التجربة في سياق التراث الشعري الإيطالي. ومع ذلك ففي خلال الخمسينات استشرفت شاعرية ماندلباوم جماعة محتملة أبدت اهتمامًا بشعر أونجارتي وذلك عبر تسوية التباينات بين جماعتي القراء من الأمريكيين والإيطاليين، وبين جماعتي القراء من الأكاديميين وقارئي الأدب. واليوم بعد أن أصبحت هذه الجماعة المحتملة حقيقة واقعة أصبحنا نلتفت إلى ما تبطنه من أيديولوجيات فعلية ولم يعد يعنينا وجودها الإفتراضي في الماضي. فترجمة ماندلباوم كانت فعلاً تواصليًا يفتقر إلى التماثل التام في تأثيراته، فقد احتوت هذه الترجمة السياق الإيطالي واستبعدته في آن واحد، كذلك فإن الترجمة عززت استجابات متنافرة داخل دوائر القراءة الأمريكية. غير أنَّ قوة الترجمة الأيديولوجية أضفت عليها سمة اليوتوبية في زمانها، فأصبحت تأمل في توصيل المغزى الأجنبي للنص الأجنبي من خلال إضافة محلية. وفي نهاية الأمر أنتج ذلك التصور اليوتوبي آثارًا فعلية. فقد عكس وجود القارئ الأمْركي كما بدا في ما ضمنه ماندلباوم من أثر شعري اتجاهًا سائدًا في ترجمة الشعر الأمريكي الأمر الذي مكّن لترجمته من اكتساب سلطة ثقافية داخل المؤسسة الأكاديمية وخارجها. إن فعل الترجمة الذي يوفر الحماية للحلم اليوتوبي الذي يهدف إلى الفهم المشترك بين الثقافات الأجنبية والمحلية قد يشكل النصوص

الأدبية سواء على مستوى النخبة أو العامة. غير أن ذلك الفعل عادةً ما يتخذ مظهرًا عمليًا بشكل أكبر ليخدم أغراضًا تقنية أو نفعية. ومن ذلك على سبيل المثال الترجمة الفورية التي تستهدف تحقيق التواصل مع إحدى الجماعات البشرية، وهي ترجمة شفاهية تجري في كلا الاتجاهين لخدمة اللاجئين والمهاجرين الذين يجب أن يتعاملوا مع الوكالات والهيئات الاجتماعية في البلد المضيف. ويقوم مترجمو الجماعات الخاصة بعملهم في إطار مواقف قانونية وطبية وتعليمية عديدة تشمل طلبات اللجوء السياسي، والمثول في ساحات القضاء، والقيد بالمستشفيات لتلقي العلاج، والسعي للحصول على المعونة الاجتماعية. وتنحو القواعد الأخلاقية التي وضعتها الجمعيات المهنية أو الوكالات والهيئات المتخصصة ذاتها إلى التأكيد على أن المترجمين يتسمون بشفافية لوح الزجاج، الأمر الذي يسمح بتوصيل الأفكار مرة أخرى دون تعديل أو تحوير أو تصوير يخالف الأصل (شفيدا نيكولسون Schweda Nicholson ١٩٤٤: ٤٢؛ انظر أيضًا جنتيل وأوزولينس وفاسيلاكاكوس Gentile, Ozolins and Vasilakakos 1996) إلا أنَّ تلك القواعد لا تأخذ في الاعتبار الترتيب السياسي والثقافي الهرمي في موقف الترجمة، ويرد في كتيب بريطاني للترجمة الفورية حقيقة أن العميل ينتمي إلى جماعة عرقية تمثل أقلية تتجاهل الأغلبية حاجاتها ورغباتها وترى فيها أمورًا تفتقر إلى الشرعية (شاكمان Shackman ١٩٨٤: ١٨؛ انظر أيضًا ساندرز Sanders ١٩٩٢). وبالطبع فإن تشبيه لوح الزجاج يكبت الإضافة المحلية في فعل الترجمة، والأثر الذي يمنع ذلك الفعل من أن يتسم بشفافية التواصل وإن التزم المترجم بأسلوب حرفي في نقل الكلمات الأجنبية.

ويبدو أن كثير من مترجمي الجماعات الخاصة يدركون من خلال الممارسة عدم التكافؤ المتضمن في موقف الترجمة ويبذلون الجهد لتعويض ذلك النقص من خلال أساليب متنوعة (فادنسيو Wadensjö ١٩٨٨: ٣٦). وتبين دراسة روبرت بارسكي Robert Barsky لجلسات التحقيق التي أجريت مع اللاجئين في كندا أن المترجم لا يمكنه أن يضع اللاجئ على قدم المساواة مع الهيئة التي تصدر حكمها بشأنه إلا إذا أطلق أثرًا محليًا متميزًا. يجب إذن أن تحمل الشهادة التي قدمت بلغة أجنبية إضافة من قيم ومعتقدات وتصورات كندية، الأمر الذي ينتج سمات نصية لا تُستشعر بفعاليتها سوى في سياق اللغة الإنجليزية أو الفرنسية. إن المؤسسات القانونية تقدر الخطاب الشفاف أحادي البعد غير أن الخبرات التي يتعين على اللاجئين أن يصفوها مثل النفي والصعوبات المالية والسجن والتعذيب تحد من قدراتهم على التعبير وإن كان ذلك في لغاتهم إلى حد كبير. إن القيد الذي يفرض على دور المترجم على أساس من مطالبته بترجمة "دقيقة" لأقوال اللاجئين (التي قد تتضمن وقفات مترددة، وأخطاء نحوية، وعجز عن التعبير يأخذ أشكالاً متنوعة) يُعرِّض في نهاية المطاف فرصهم للحصول على حق اللجوء للخطر بغض النظر عن صحة دعواهم (بارسكي ١٩٩٦: ٥٢). وعلى نحو مشابه ينبغي على المترجم أن يوفق ما بين التباينات الثقافية التي تخص كندا وبلد اللاجئ وذلك بإضافة معلومات عن السياق الأجنبي في تفاصيله التاريخية، أوالجغرافية، أوالسياسية، أو الاجتماعية وهي التفاصيل التي قد تجئ الشهادة خالية منها

والتي لا يدركها رجال القانون والقضاة الكنديون. ويقول بارسكي إن التأكيد على ترجمة تحدها الكلمات التي قيلت وحدها يفرغ البيانات الثقافية اللازمة لدعم دعوى اللاجئين (بارسكي ١٩٩٤: ٤٩).

ويقدم بارسكي مثالاً ذا مغزى عن صاحب دعوى باكستاني الجنسية كان يتحدث الفرنسية أثناء جلسة التحقيق راغبًا كما يبدو في تعزيز دعواه أمام سلطات كبيك. إلا أنه كان يتحدث بلغة فرنسية ركيكة، وكانت دعواه قد رفضت من قبل بسبب مشكلات في الترجمة. وقد حاول أن يعبر كما يلي:

> Moi demander, moi demander Madame, s'il vous plaît, cette translation lui parle français. Vous demander, parle français. Parce qu'elle m'a compris, vous qu'est ce qu'elle a dit. Moi compris. Madame m'a dit, désolé Monsieur, seul anglais.
>
> (Literally: Me ask, me ask Madame, please this translation speak to him French. You ask, speak French. Because she understood me, you that is what she said. Me understand. Madam said to me, sorry sir, only English.)

(بارسكي ١٩٩٦: ٥٣)

وكان صاحب الدعوى يدلي بشهادته بمعاونة مترجم باكستاني حوّل فرنسيته الركيكة إلى لغة إنجليزية واضحة ومقنعة:

He has a complaint with the interpreter there. He speaks better French than English, but the interpreter was interpreting from Urdu to English. He is not too good in English, better in French, which he could understand. An interpreter was provided to interpret the hearing into English, which he did not agree to. So he was having a hard time expressing himself or understanding the CPO, lawyers, himself, and the interpreter. There is no satisfaction in the hearing. And that is one reason why I lost the case.

[إنه يشكو من المترجم. فهو يتحدث الفرنسية على نحو أفضل من الإنجليزية، إلا أن المترجم كان ينقل من الأوردو إلى الإنجليزية. وصاحب الدعوى لا يجيد الإنجليزية، وهو يفهم الفرنسية على نحو أفضل. وقد كان المترجم الموجود يترجم إلى الإنجليزية ولم يوافق صاحب الدعوى على ذلك. ولذلك فقد عانى كثيرًا في التعبير عما يريد قوله، ولم يفهم ممثل الإدعاء ولا المحامين ولا ما يقوله هو نفسه ولا ما يقوله المترجم. لم تكن جلسة التحقيقات مرضية، وكان ذلك سببًا في خسارتي القضية.]

توفر الترجمة للجماعات الخاصة حال نجاحها حلولاً إيديولوجية للتباين اللغوي والثقافي في أقوال اللاجئين أو المهاجرين. وتقدم الترجمة في نهاية المطاف النص الأجنبي على أساس محلي قائم على استقباله في البلد المضيف، إلا أن الإضافة المحلية تظل في حاجة أيضًا إلى أن تضم إليها جانبًا مهمًا من السياق الأجنبي يضفي معنى لدعوى اللاجئ أو المهاجر. ومثل هذه الترجمة على الرغم من أنها تبدو منحازة إلى العميل لا تعد في واقع الأمر أحادية النظرة من المنظور الإيديولوجي، فهي تخدم المصالح الأجنبية والمحلية على حد سواء. إن أيدلوجية الحل ديمقراطية في الأساس طالما تمثل الهدف في التغلب على حالة عدم التكافؤ القائمة بين العميل و ممثلي الوكالات الاجتماعية في إطار موقف الترجمة ذاته وخارج ذلك الإطار. ووفقًا للكتيب البريطاني فإن مترجم الجماعات الخاصة يسمح لكلا الجانبين اللذين يصدران عن خلفيتين ومنظورين متباينين ويجتمعان في علاقة يتفاوت فيها قدرهما من القوة والمعرفة أن يتواصلا لتحقيق حالة من الرضا المتبادل (شاكمان ١٩٨٤: ١٨). ومن الواضح أن أحد المتطلبات المهمة لتحقق ذلك الرضا المتبادل يكمن في بزوغ إجماع من خلال التواصل العقلاني يشترك فيه الطرفان ويمنح الدعوى صحتها. إلا أن النظرة إلى الاتصال بوصفه عقلانيًا لا تتحقق إلا عندما يتدخل المترجم كي يمكن العميل من مشاركة كاملة ويمكن مندوبي الوكالات من التوصل إلى فهم قائم على حقائق الدعوى.

إن الترجمة لجماعات خاصة حين تتبنى مدخلاً يسمح للمترجم بالتدخل تفترض مسبقًا ما يطلق عليه يورجن هابرماس Jürgen Habermas "موقف لحديث مثالي" يتسم بشروط عادة ما تكون "مضادة للوقائع" لأنها تكون "غير محتملة"؛ وتشمل تلك الشروط: الانفتاح على الجمهور، والاحتواء، والحقوق المتساوية للمشاركين، والحصانة ضد الإكراه الداخلي أو الخارجي، فضلاً عن توجه المشاركين نحو التوصل إلى حالة من التفاهم (أي، التعبير الصادق عن المقولات) (هابرماس ١٩٨٨: ٣٧). فإذا ما افترض المترجم تلك الشروط مسبقًا فإنه يعمل كي يصل في نهاية المطاف إلى رعاية جماعة محلية قادرة على استقبال دوائر أجنبية، غير أن ذلك الأمر لا يتم، أو على الأقل لا يتم على نحو متقدم إلى أن يحصل العميل على اللجوء السياسي، أو حقه في محاكمة عادلة، أو في الرعاية الطبية، أو في المعونة الاجتماعية، حسبما كانت الحالة. وحتى إذا سلمنا بذلك، فإن الجماعة المحلية المستقبلة تظل في المقام الأول صورة يوتوبية لا تلغي الترتيب الهرمي الذي يحدد مكان اللاجئ أو المهاجر في إطاره. ومع ذلك فإنها تعبر عن أمل في أن الاختلافات اللغوية والثقافية لن ينتج عنها استبعاد الدوائر الأجنبية من المشهد المحلي. إن فعل الترجمة قد يجد الدافع له في أهداف تتجاوز تلك الاختلافات.

الهوامش:

(١) يقصد الكتاب الذي نشر فيه هذا المقال مع مقالات أخرى تلقي الضوء علي التوجهات المختلفة في دراسات الترجمة، وعنوان الكتاب هو *دليل القارئ إلى دراسات الترجمة* (المحرر).

(٢) الإشارة هنا إلى معايير الترجمة المتبعة في الثقافة الأنجلو-أمريكية (المحرر).

(٣) يتركز اهتمام فينوتي الأساسي على الترجمة إلى الإنجليزية — وعلى الأخص الترجمة الأدبية في الولايات المتحدة — من اللغات الأخرى، وما تنطوي عليه الإنجليزية كما يستخدمها المترجمون في التراث الأنجلو-أمريكي من ميل إلى تحييد آخرية النصوص الأجنبية وآخرية الثقافات واللغات والتراثات التي أنتجت داخلها، ولعل كتاب فينوتي التأسيسي بعنوان *خفاء المترجم* يعد مثالاً دالاً على تاريخ الترجمة الأدبية إلى اللغة الإنجليزية وما ساد أرشيف الترجمات الإنجليزية من مواضعات لغوية وجمالية تؤكد على مقروئية النص المترجم على حساب آخرية النص المصدر واختلافه (المحرر).

(٤) العبارات بين الأقواس محاولة لترجمة ومحاكاة معجم الشعر الإنجليزي في العصر الفيكتوري بما يتسم به من فخامة اللفظ ومتانة الأداء والميل إلى استخدام المهجور من اللغة (المحرر).

(٥) جمعية سياسية سرية ذات أهداف قومية، نشطت في القرن التاسع عشر. في عام ١٨٩٩ قادت هذه الجمعية انتفاضة صينية ضد الهيمنة الغربية، ولكنها سحقت من قبل قوى أوربية مدعومة من اليابان والولايات المتحدة (المحرر).

(٦) شكل من أشكال موسيقى الجاز ظهر في أربعينيات القرن العشرين واتسم بإيقاعاته وهارمونيته المعقدة، وارتبط هذا الشكل الموسيقي بأسماء موسيقيين منهم تشارلي باركر، ثيلونيوس مونك، وديزي جيليسبي (المحرر).

مراجع:

Allain, M.-F. (1983) The Other Man: Conversations with Graham Greene, trans. G. Waldman, London: Bodley Head.

Barsky, R.F. (1994) Constructing a Productive Other: Discourse Theory and the Convention Refugee Hearing, Amsterdam: Benjamins.

—(1996) "The Interpreter as Intercultural Agent in Convention Refugee Hearings," Translator 2:45-64.

Benjamin, A. (1989) Translation and the Nature of Philosophy, London and New York: Routledge.

Blanchot, M. (1988) The Unavouable Community, trans. P. Joris, Barrytown, New York: Station Hill Press.

Bloch, E. (1988) The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays, ed. and trans. J. Zipes and F. Mecklenburg, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Camus, A. (1942) L'Étranger, Paris: Gallimard

Catford, J.C. (1965) A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics, London: Oxford University Press.

Cecchetti, G. (1959) Review of Mandelbaum (1958), Comparative Literature 11: 262-8.

Ciardi, J. (trans.) (1954) D. Alighieri, The Inferno, New York: Mentor.

Cotroneo, R. (1995) "Sostiene Tabucchi," L'Espresso, 2 June, pp. 104-8.

Diemert, B. (1996) Graham Greene's Thrillers and the 1930s, Montréal and Buffalo, New York: McGill-Queen's University Press.

Fish, S. (1980) Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Gilbert, S. (trans.) (1946) A. Camus, The Stranger, New York: Alfred Knopf.

Heidegger, M. (1968) Questions I, Paris: Gallimard.
Jameson, F. (1981) The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act, Ithaca, New York: Cornell University Press
Lattimore, R. (ed. and trans.) (1951) The Iliad of Homer, Chicago: University of Chicago Press.
Lecercle, J.-J. (ed. and trans.) (1992a) Translation/History/Culture: A Sourcebook, London and New York: Routledge.
Lescure, J. (trans.) (1953) Giuseppe Ungaretti, Les cinq livres, Paris: Editions de Minuit.
MacIntyre, A. (1988) Whose Justice? Which Rationality?, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
Mandelbaum, A. (ed. and trans.) (1958) G. Ungaretti, Life of a Man, Milan: Scheiwiller, London: Hamish Hamilton, and New York: New Directions.
New Yorker (1988) "Briefly Noted, " 2 May, p. 119.
Pratt. M.L. (1987) "Linguistic Utopias, " in N. Fabb, D. Attridge, A. Durant, and C. McCabe (eds) The Linguistics of Writing: Arguments between Language and Literature, Manchester: Manchester University Press.
Sanders, M. (1992) "Training for Community Interpreters, " in C. Picken (ed.) ITI Conference 6 Proceedings, London: Aslib.
Shackman, J. (1984) The Right to be Understood: A Handbook on Working with, Employing and Training Community Interpreters, Cambridge, England: National Extension College.
Schweda Nicholson, N. (1994) "Professional Ethics for Court and Community Interpreters, " in D.L. Hammond (ed.) Professional Issues for Translators and Interpreters, Amsterdam: Benjamins.
Tabucchi, A. (1994) Sostiene Pereira: Una testimonianza, Milan: Feltrinelli.
Tennyson, A. (1972) Selected Poetry, ed. C. Ricks, London: Longman.
The Times (London) (1958) "Perplexities and Poetry, " 6 November, p. 13C.
Toury, G . 1980) In Search of a Theory of Translation, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
--(1995) Descriptive Translation Studies-and Beyond, Amsterdam: Benjamins
Venuti, L. (1995) The Translator's Invisibility: A History of Translation, London and New York: Routledge.
--(1998) The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference, London and New York: Routledge.
Wadensjö, C. (1998) "Community Interpreting, " in M. Baker (ed.) Encyclopedia of Translation Studies, London and New York: Routledge, pp. 33-7.
Ward, M. (trans.) (1988) A. Camus, The Stranger, New York: Alfred Knopf.
Wilson, E. (1946) "Books, " New Yorker, 13 April, pp. 99-100.

إعادة تأطير الصراع في الترجمة

منى بيكر / ت: أحمد صديق الواحي

مستخلص

يتأسس هذا المقال على كل من نظرية السردية و مفهوم التأطير، الذي نشأ وتطور في أدبيات الحركات الاجتماعية، وذلك بغرض استكشاف الطرق المختلفة التي يستخدمها المترجمون في تعاملهم مع الجوانب الخلافية في السرديات التي يعبر عنها النص الأصلي (المكتوب أو المنطوق)، من تأكيد لتلك السرديات أو تقويضها أو تعديلها. يبدأ المقال بعرض للمنطلقات الأساسية التي يقوم عليها التصور السردي ومزاياه مقارنة بنظريات الترجمة الموجودة حالياً، ويمضي المقال بعد ذلك في تعريف مفهوم التأطير كما يستخدم في خطاب الناشطين السياسيين، ثم يستعرض بعض المواضع — أو بعض النقاط في متن النص أو حواشيه — التي يمكن أن يتحقق فيها التأطير (أو إعادة التأطير)، مع التوضيح بأمثلة مختلفة لاستراتيجيات التأطير المستخدمة في الترجمة التحريرية أو ترجمة الأعمال المرئية على الشاشة. والأمثلة المستخدمة مستقاة من ترجمات بين اللغتين العربية والإنجليزية في سياق صراع الشرق الأوسط وما يسمى بـ "الحرب على الإرهاب"، وإن كانت القضايا النظرية التي يعرض لها المقال لا تختص بلغة معينة أو بسياق معين.

تعتمد هذه الدراسة على مفاهيم مستقاة من النظرية السردية وعلم الاجتماع ودراسة الحركات الاجتماعية، وذلك بغرض دراسة بعض الطرق التي يستخدمها المترجمون[1] لإعادة تأطير جوانب من الصراعات السياسية، والمشاركة بالتالي في بناء الواقع الاجتماعي والسياسي. وقد أوضحت نموذج التحليل المطبق هنا بشكل أكثر

تفصيلاً في كتاب سابق لي (بيكر Baker ٢٠٠٦أ) وفي مواضع أخرى[1]. ويعتمد هذا النموذج اعتماداً أساسياً على فكرة السردية "كما تستخدم في بعض اتجاهات النظرية الاجتماعية والاتصالية، وليس بالطريقة التي تستخدم بها في علم اللغويات أو علم السرديات. فالسردية – في هذا الإطار – تستخدم مرادفة لـ "القصة": فالسرديات هي القصص التي نحكيها لأنفسنا أو لغيرنا عن العالم الذي نعيش فيه (أو "العوالم" التي نعيش فيها)، وإيماننا بهذه القصص هو الذي يوجه أفعالنا في العالم الفعلي. والسردية – بهذا المعنى – ليست جنساً لغوياً، ولا هي شكل اختياري من أشكال التواصل. إن السردية، كما يقول ولتر فيشر Walter Fisher، "ليست صيغة إضافية من صيغ الخطاب يستخدمها صاحبها عن اختيار متعمد منه، وإنما هي شكل المعرفة كما ندركها لأول مرة" (فيشر١٩٨٧: ١٩٣).

إن اختياري للسردية إطاراً نظرياً هو اختيار مدفوع بشعور عام بعدم الرضا عن الأفكار النظرية الموجودة حالياً، والتي نعتمد عليها عادة في محاولتنا تفسير سلوك المترجمين. وبصفة خاصة، تميل نسبة كبيرة من أدبيات الترجمة إلى الاعتماد على فكرة المعايير السائدة في الترجمة، حسبما هي مفصلة في نظرية النُظم المتعددة polysystem theory وفي كتابات جدعون توري Gideon Toury. وتشجع نظرية المعايير السائدة هذه المحللين على التركيز على السلوك المتكرر والمجرد والمنهجي، وهي بهذا تركز جل اهتمامها على أنماط التشكيل الاجتماعي المؤثرة التي تنتج هذا السلوك، وتميل إلى التغاضي عن المحاولات الفردية والجماعية التي تسعى إلى تقويض الأنماط السائدة والعقيدة السياسية والاجتماعية الغالبة. وبالمثل فإن نظرية المعايير ليس لديها ما تقوله عن الأشكال النمطية المتداخلة الناتجة عن التفاعل بين أنماط السلوك المتكررة والثابتة وبين المحاولات المستمرة للخروج على هذا السلوك، أي التفاعل المتبادل بين الهيمنة والمقاومة، وهو جانب من جوانب سلوك المترجم أحرص حرصاً خاصاً على تسليط الضوء عليه في دراساتي الخاصة. ويمكن القول أيضاً بأن نظرية المعايير السائدة لا تبدي إلا اهتماماً قليلاً بالظروف السياسية والاجتماعية التي تنتج أنماط الهيمنة تلك، إضافة إلى أنماط مقاومة هذه الهيمنة.

ومن أنواع التنظير السائدة الأخرى التي تتيح لنا النظرية السردية تجاوزها ثنائية لورنس فينوتي Lawrence Venuti القاطعة، وهي ثنائية الإستراتيجية التغريبية والإستراتيجية التقريبية (فينوتي ١٩٩٣، ١٩٩٥)، والتي أعاد صياغتها في مواضع أخرى باسم إستراتيجية الترجمة للأقلية minoritizing وإستراتيجية الترجمة للأغلبية majoritizing (فينوتي ١٩٩٨). وبعيداً عن اختزال هذه الثنائية للتنوع الثري في المواقف التي يتخذها المترجمون إزاء نصوصهم ومؤلفيهم ومجتمعاتهم، فإنها تتجاهل المواقف

المتحولة للمترجمين داخل النص الواحد — أي أنها تختزل الوسائل المعقدة التي يتفاوض من خلالها المترجم وهو يتعامل مع جوانب مختلفة من النص، ولا تبرز إلا اختياراً يكاد يكون مباشراً بين إستراتيجية التغريب ونقيضتها إستراتيجية التقريب. إن مجرد نظرة بسيطة على بعض النصوص التي أدرسها في أبحاثي الخاصة تدلنا على أن المترجمين يتأرجحون في ترجمتهم للنص الواحد بين اختيارات قد يراها فينوتي تقريبية وأخرى قد يراها تغريبية. والمهم أن هذا التأرجح يخدم غرضاً في الواقع العملي، فلا هو تأرجح عشوائي ولا هو غير خاضع للعقل.

ولكي نحقق التوازن بين تركيز نظرية المعايير السائدة على السلوك المجرد والمتكرر والتأثير التبسيطي لثنائيات فينوتي، فإن ما نحتاجه هو إطار يعترف بالموقف المتباين والمتغير، والقابل دائماً للتفاوض، للمترجمين بوصفهم أفراداً إزاء نصوصهم ومؤلفيهم ومجتمعاتهم وأيديولوجياتهم السائدة. ومن هنا يأتي اهتمامي بالنظرية السردية وتأتى محاولتي لتطبيقها على طائفة واسعة من الترجمات. ولا أدعى أن النظرية السردية يمكنها وحدها أن تعالج جميع مواطن الضعف في التنظير الراهن عن الترجمة، كما لا أذهب إلى أن هذا التنظير (بما فيه نظرية المعايير السائدة وثنائيات فينوتي) ليس مجدياً في التعامل مع طائفة واسعة من القضايا المتعلقة بسلوك المترجمين. لكنني أرى أن مواطن القوة الأساسية والمتداخلة للنظرية السردية تتمثل فيما يلي:

أولاً، إن النظرية السردية لا تعطى أفضلية للمقولات ذات الطبيعة الجوهرية والاختزالية، مثل العنصر والجنس والعرق والدين، وإنما هي تقر بالطبيعة التفاوضية لموقفنا تجاه الواقع الاجتماعي والسياسي. فالسردية، كما يقول هول وآخرون، "تتيح لنا أداةً لصياغة تصوراتنا عن الهوية، وهي أداة لا تتسم بالعمومية أو الطبيعة الجوهرية، وإنما لها خصوصيتها الثقافية والزمانية" (هول وآخرون .Hall et al ٢٠٠٣: ٣٨). وبالتالي فإنها تتيح لنا أن نتجاوز التركيز على ما يفترض أنه اختلافات ثقافية متأصلة وعلى ذلك النوع من سياسات الهوية التي اعتمدت عليها نسبة كبيرة من دراسات الترجمة حتى الآن، وبخاصة تلك التي تتناول الخصائص الثقافية وأنماط السلوك (على سبيل المثال كاتان Catan ١٩٩٩، ٢٠٠٤)، أو تركز على الجنوسة gender (جودارد Goddard ١٩٩٠؛ سيمون Simon ١٩٩٦؛ فون فلوتو von Flotow ١٩٩٧)، والميول الجنسية sexuality (هارفي Harvey ١٩٩٨، ٢٠٠٣؛ كيناجهن Keenaghan ١٩٩٨). ودون أن أنفي أهمية هذا النوع من الدراسات، أود القول بأن الوقت قد حان لتجاوزه. فسياسات الهوية، والأطر النظرية التي تبرز الخلاف بصفة عامة هي آخر ما نحتاج إليه من نماذج في هذه اللحظة بالذات من التاريخ. هذه اللحظة التي تجاهد فيها نظريات وخيمة العواقب مثل نظرية "صدام الحضارات" لصمويل هنتنجتون Samuel Huntington من أجل تسليط الضوء على — أو بالأحرى اختلاق — مشهد كامل من الاختلافات، ساعيةً بذلك إلى تمكين empower الجماعات المقهورة في أدبيات

سياسات الهوية، وإنما إلى تبرير أكثر السياسات الخارجية إجراماً وخطورة. إن نظريات الاختلاف تلك بما تنطوي عليه من بواعث سياسية هي التي تسمح لهنتنجتون وأمثاله أن يزعموا على سبيل المثال أنه يوجد ما يسمى بـ "الميل الطبيعي لدى المسلمين ليكونوا طرفاً في الصراع العنيف" (١٩٩٦: ٢٥٨) وأن "بقاء الغرب يعتمد على تأكيد الأمريكيين لهويتهم الغربية وقبول الغربيين لحضارتهم باعتبارها حضارة متفردة وليست عالمية وعلى اتحادهم لتجديدها والحفاظ عليها ضد التحديات القادمة من المجتمعات غير الغربية" (١٩٩٦: ٢٠-٢١).

وإذا ما نحينا جانباً تلك النظريات وخيمة العواقب والسياسات الخارجية غير المسئولة، فمن المناسب أيضاً أن نشير إلى أن سياسات الهوية، مهما كانت جاذبيتها و امتلاكها لطاقة قادرة على التحرير في سياقات سياسية معنية، قد عانت دائماً من أوجه قصور بالغة، وأخطرها هو أنها في صورتها التقليدية تُكتِّل الأشخاص الذين يشتركون في خصائص خارجية معينة (مثل النساء، والسود، والمثليين جنسياً، والباكستانيين) في مجموعات، وتتغاضى عن التنوع بين الأفراد داخل كل مجموعة. كما أنها تبالغ في تحديد هويات الأفراد عن طريق إعطاء الأسبقية لملمح واحد أو صفة واحدة على حساب غيرها من الملامح والصفات. إن ما نحتاج إليه بدلاً من ذلك هو القدرة على رصد موقع المترجمين الأفراد داخل إطار السرديات التي يشتركون فيها والتي تنبئنا عن سلوكهم في العالم الفعلي، بما فيه سلوكهم الخطابي discursive بوصفهم مترجمين. ولا يعني هذا تجاهل الحقيقة الواضحة القائلة بأن تحديد موقعنا في مجتمع ثقافي أو عرقي أو ديني معين وفي نقطة زمنية معينة يمكن أن يؤثر في سلوكنا بأشكال معينة، لكن النظرية السردية تقر بأن هذا التأثير ليس حتمياً ولا متوقعاً. ففي لحظتنا الراهنة على سبيل المثال، يمكن أن يعني كون المرء يهودياً أياً مما يلي: (أ) التأييد المطلق لإسرائيل والصهيونية، (ب) أي درجة من درجات التأييد الممزوج بالنقد للسياسات الإسرائيلية الراهنة، (ج) تنصل المرء من الهوية اليهودية تماماً و رفض الاتصاف بها، مع عدم إبداء الاهتمام بالصراع في الشرق الأوسط على الإطلاق، (د) أو تحمل مسئولية الانخراط بقوة في الأنشطة التي تهدف إلى فضح المشروع الصهيوني وتقويضه، كما يحدث حالياً بشكل متزايد بين قطاعات كبيرة في المجتمع اليهودي. بل إن وصف المرء نفسه بأنه يهوديٌ لا ينبئنا كيف يمكن أن يتصرف هذا الشخص في الواقع الفعلي، ولا أن يفسر لنا سلوكه، إلا إذا كنا نعرف شيئاً عن نوع السرديات التي يؤيدها، أو إذا كنا نستطيع أن نستنبطها من طريقة تصرفه أو من الخطاب الذي يصدر منه.

ثانياً، وبناء على ما ذكرناه أعلاه، تتيح لنا النظرية السردية أن نرى الفاعلين الاجتماعيين، ومن بينهم المترجمون، بوصفهم أفراداً من الحياة الحقيقية لا مجرد تجريدات نظرية. وكما ترى وايتبروك Whitebrook، فإن النظرية بصفة عامة "كثيراً ما تخفق في أن تجعل الفاعل السياسي شيئاً ملموساً" وأن "الشخصية تعالج باعتبارها

متغيراً من المتغيرات التي على المراقب أن يقيمها حين يحاول أن يفهم سلوك أي إنسان أو يتنبأ به" (٢٠٠١: ١٥). ولا شك أن نقد وايتبروك ينطبق على التنظير في مجال الترجمة أيضاً، وكذلك الحال بالنسبة لاقتراحها انتهاج النظرية السردية باعتبارها طريقة للخروج من أسر هذا التجريد (المرجع السابق نفسه):

يتيح لنا التحول للسرديات أن نفهم الأشخاص الذين أفقدتهم النظرية شخصياتهم وحولتهم إلى حاملي هوية نمطية أو هوية تعبر عن جماعة بوصفهم أشخاصاً مستقلين – أو شخصيات – لهم خصائص فردية مستقلة، تشمل السياق الاجتماعي والهوية الجماعية، لكنها لا تقتصر عليهما.

ثالثاً، تتيح لنا النظرية السردية أن نفسر السلوك تفسيراً حركياً لا تفسيراً ثابتاً – فهي نظرية تعترف بالتعقيد الناتج عن كوننا جزءاً لا يتجزأ من سرديات متقاطعة، بل ومتنافسة أحياناً. وهكذا فإن السردية "تضع الفاعل داخل علاقات وقصص تتغير عبر الزمان والمكان و... تحول دون الثبات القاطع في الفعل" (سومرز وجيبسون Somers and Gibson ١٩٩٤: ٦٥). ولا مجال في النظرية السردية لاختزال سلوك المترجمين أو اختياراتهم إلى تقسيمات عامة مثل التغريب في مقابل التقريب، أو المثاقفة نقيضاً للمباعدة الثقافية، أو – بالطبع – الترجمة الأمينة نقيضاً للترجمة الحرة، حتى ولو كان ذلك في إطار نص واحد. وبالمثل، فلأن الفاعل هو دائماً جزء لا يتجزأ من علاقات وقصص، فلا مجال لأن نحاول اتخاذ موقف متميز نزعم فيه "الموضوعية" أو "الحيادية" تجاه السرديات التي نحن منخرطون في ترجمتها بل وتحليلها. إن النظرية السردية تشجعنا على التفكر والتشكك في السرديات التي نرتبط بها والتي تشكل سلوكنا، لكنها لا تفترض أننا يمكننا أن نكبت موضوعيتنا أو أن نقف خارج تلك السرديات، حتى مع تفكرنا وتشككنا فيها.

رابعاً، وهي النقطة الأهم من وجهة نظري، تقر النظرية السردية بقوة البنى الاجتماعية وتأثيرات "النظام السائد"، لكنها في الوقت نفسه لا تتجاهل المقاومة الإيجابية على المستوى الفردي أو المستوى الجماعي. فهي تعطي الدرجة نفسها من الاهتمام بالقضايا الخاصة بالهيمنة والمقاومة، ولطبيعة التفاعل المعتمدة على ممارسة طقوس معينة (حسب التقليد الذي أرساه إيرفنج جوفمان Erving Goffman) إضافة إلى الوسائل التي يتم بها التشكك في هذه الطقوس وتقويضها. وأخيراً، ورغم أنه لا يكاد يوجد أي عمل بحثي يستند إلى مفهوم السردية في النظرية الاجتماعية والاتصالية في درس قضايا اللغة، ناهيك عن قضايا الترجمة، فإن النظرية السردية تدعونا بشكل واضح لكي نطبقها على كل من اللغة والترجمة، وبطريقة تتيح لنا تفسير اختيارات الترجمة بالإشارة إلى السياقات الاجتماعية والسياسية الأوسع، ولكن دون التغاضي عن النص

والحدث الفردي. وهذا جانب من جوانب النظرية السردية حاولت توضيحه بشيء من التفصيل في أعمالي الخاصة، وسوف أحاول بيانه بمثال موسع في نهاية هذا المقال.

الأطر والتأطير

إن السرديات، كما أوضحت من قبل، هي قصص نشترك فيها — أي نؤمن بها، أو على الأقل نعتقد بإمكانية صدقها — وتحدد هذه القصص بالتالي الشكل الذي نتصرف به إزاء الآخرين وإزاء الأحداث التي نكون جزءا داخلا ضمنها. والسرديات — حسبما هي مستخدمة هنا — ليست وقائع تاريخية مرتبة زمنياً، وليست قوائم مختلطة من الأحداث: بل هي قصص تتشكل بفعل الزمن وبفعل مسببات بعينها، و ذلك على نحو يسمح لنا باتخاذ قرارات أخلاقية والتصرف في الواقع الفعلي.

وترى سومرز Somers (١٩٩٢، ١٩٩٤، ١٩٩٧) وسومرز وجيبسون Somers and Gibson (١٩٩٤) أن السرديات تتشكل من خلال أربعة سمات متشابكة. السمة الأولى منها هي سمة "البعد الزمني"[**] temporality، وتعني أن السرديات داخلة ضمن الزمان والمكان، وأنها تستقي جزءاً كبيراً من معناها من اللحظة الزمنية والموقع المكاني للسرد. أما السمة الثانية فهي سمة "البعد العلائقي" relationality، وتعني أنه من المستحيل على العقل الإنساني أن يجد معنى للأحداث المنفصلة أو لمجموعة من الأحداث التي لا تتشكل بوصفها سردية. فكل عنصر من عناصر السردية يعتمد في تفسيره على موقعه وسط شبكة العناصر التي تكوّن السردية ولا يمكن تفسيره بمعزل عنها. والسمة الأساسية الثالثة من سمات السردية هي "التوظيف الانتقائي" selective appropriation، فنظراً لاستحالة نسج قصة متماسكة من خلال إدخال جميع التفاصيل التي يَخبُرها المرء فلابد أن يتم ابتناء السرديات وفقاً لمعايير للتقييم تتيح وتوجه التوظيف الانتقائي لمجموعة من الأحداث أو العناصر من بين عدد لانهائي ومتداخل من الأحداث التي تكوّن خبرتنا. أما السمة الأخيرة والأهم من سمات السردية فهي "الصياغة السببية للحبكة" causal emplotment، وهي السمة التي "تعطي المغزى للأحداث المستقلة، وتطغى على ترتيبها الزمني أو تصنيفها النوعي" (سومرز Somers ١٩٩٧: ٨٢). وتسمح لنا الصياغة السببية للحبكة بتحويل مجموعة من التصورات إلى أحداث ذات تسلسل مفهوم يمكننا تكوين رأي بشأنه، ومن ثم يمكن تحميلها بمغزى أدبي وأخلاقي (بيكر Baker ٢٠٠٦ أ: ١٦٥). إن مشاركتنا في نمط معين من الصياغة السببية للحبكة في سردية الشرق الأوسط على سبيل المثال هو الذي يقودنا إلى تفسير حادث آخر من حوادث التفجيرات الانتحارية في إسرائيل بوصفه إما تهديداً للأمن الإسرائيلي، أو دليلاً على ضرورة القيام بإجراءات مثل الجدار العازل أو الاعتبارات التي تستهدف أشخاصاً بعينهم، أو نتيجة حتمية لتلك الإجراءات نفسها، وبالتالي "دليلاً" على أن الحل يكمن في تبني بدائل أخرى. وتتوقف هذه البدائل بدورها

على أنماط أخرى من الصياغة السببية للحبكة أكثر خصوصية تميز السرديات الخاصة بفرد معين عن تلك الخاصة بغيره، حتى من داخل المجموعة الواسعة الواحدة من النشطاء السياسيين على سبيل المثال. فليس كل النشطاء في حركة التضامن الفلسطيني مثلاً موافقين بالضرورة على أن حل الصراع يكمن في مجرد إنهاء الاحتلال والعودة إلى حدود ما قبل حرب ١٩٦٧ إذ يصر بعضهم على أن الحل يكمن في إعادة تشكيل فلسطين/إسرائيل في هيئة دولة علمانية واحدة تضم جميع المواطنين، أو "حل الدولة الواحدة" كما صار يطلق عليه. وأي أسباب يحتج بها لأي حل أو ضده لا يكون لها معنى متماسك إلا داخل الإطار الخاص للحبك السببي الذي يميز سردية عن أخرى.

ولكي تعمل هذه السمات المشار إليها، ولكي يتم تشكيل أي مجموعة من الأحداث في هيئة سردية لها نمط خاص من أنماط الصياغة السببية للحبكة، لابد من اضطلاع القائمين بالسرد بقدر كبير من العمل الخطابي. ويمكن أن يكون لفكرة "الإطار"، وخاصة مفهوم "التأطير" دور فعال في توضيح بعض الطرق التي يتم من خلالها أداء هذا العمل الخطابي. ولهذين المفهومين تعريفات عديدة في الأدبيات، ولكنهما يمكن بصفة عامة أن يفسرا تفسيراً سلبياً بوصفهما "أشكالاً للفهم" تنشأ من خلال التفاعل، وتفسيراً ايجابياً بوصفهما حركات خطابية متعمدة تهدف إلى توقع وتوجيه تفسير الآخرين لمجموعة من الأحداث ومواقفهم تجاهها. والتعريف الأول (والسلبي بصفة عامة) لمفهوم الأطر هو التعريف الذي يميز أعمال ايرفنج جوفمان Erving Goffman، الذي يرى أن "تأطير الفرد لأي نشاط هو مايمنح المعنى لهذا النشاط بالنسبة لذلك الفرد" (١٩٧٤ : ٣٤٥؛ التأكيد مضاف من الباحثة). ويمكن أن نجد تعريفات مماثلة في أعمال علماء الاجتماع الآخرين الذين حذوا حذو جوفمان. إذ يعرف تانين ووالات Tannen and Wallat (١٩٩٣ : ٦٠) على سبيل المثال الأطر بأنها "المعنى الذي يمنحه المرء للنشاط الذي ينخرط فيه، أو الكيفية التي يعنى بها المتكلمون ما يقولون". وفي المقابل، تميل أدبيات الحركات الاجتماعية لتناول التأطير بوصفه عملية ايجابية لتكوين المعنى signification، فبالنسبة للنشطاء وللمهتمين بدراسة سلوكهم، تمثل عملية تأطير الأحداث جزءاً لا يتجزأ من ظاهرة النشاط السياسي. الأمر الجوهري هنا أن عملية التأطير تتضمن إنشاء بنى "التوقع" التي توجه تفسير الآخرين للأحداث، وهذا التفسير عادة ما يشكل تحدياً مباشراً للتفسيرات السائدة للأحداث نفسها في مجتمع معين. ويعد هذا العمل الخطابي من تأطير للأحداث والقضايا الموجهة لمجموعة معينة من المخاطبين مهماً لا لأنه يقوض السرديات السائدة عن قضية معينة (مثل الخطر النووي أو فلسطين أو ما يسمى بالحرب على الإرهاب)، بل لأنه يمثل أيضاً إستراتيجية أساسية لتشكيل شبكات ومجتمعات للنشطاء، ولتمكين الحركات الاجتماعية من النمو واجتذاب المؤيدين:

بينما يعتمد الفاعلون الاجتماعيون جميعهم على الأطر من أجل الاضطلاع بإنتاج المعاني الخاصة والحفاظ عليها، فإن الباحثين المهتمين بتحليل الأطر يدركون أن العملية الإستراتيجية لبناء الأطر وإدارتها هي عملية حيوية بالنسبة لعمل منظمات الحركات الاجتماعية التي تهدف لأن تحل محل "نظام معتقدات سائد يدعم الفعل الجماعي من أجل التغيير" (جامسون وآخرون Gamson et al. ١٩٨٢ : ١٥). وبهذا المعنى توفر لنا عمليات التأطير آلية يمكن للأفراد من خلالها أن يرتبطوا أيديولوجياً بأهداف الحركة وأن يصبحوا مشاركين محتملين في أفعال الحركة.

(كننجهام وبراوننج Cunningham and Browning ٢٠٠٤ : ٣٤٨)

ويرتبط مفهوم التأطير ارتباطاً وثيقاً بسؤال مهم، وهو كيف تتيح لنا النظرية السردية أن ننظر في السردية المباشرة التي يكشف عنها النص الذي نقوم بترجمته، وأن ننظر أيضاً في السرديات الأكبر التي يدخل ضمنها ذلك النص؟ وكيف يتيح لنا هذا — بدوره — أن نرى الاختيارات الترجمية ليس بوصفها مجرد تحديات لغوية محدودة، ولكن بوصفها اختيارات تسهم إسهاماً مباشراً في السرديات التي تشكل عالمنا الاجتماعي. وهنا يمكن القول بأن أي اختيار من جانب المترجم بإمكانه أن يعمل علي تفعيل سردية ما، أو قصة تصف لنا العالم أو جانباً من جوانب العالم. وبعض الاختيارات، خاصة تلك المتعلقة بكيفية تصنيفنا لحدث أو مكان أو جماعة، والمرتبطة بكيفية وضعنا للأفراد والمجتمعات في الحيز الاجتماعي والسياسي من خلال استخدام الضمائر وظروف المكان وغير ذلك، تتيح لنا تأطير السردية بالنسبة للآخرين، وذلك بالمعنى الحركي المعروف في الحركات الاجتماعية لمفهوم التأطير[1].

ويدرك المترجمون الذين يعملون بين اللغتين الصينية والإنجليزية، على سبيل المثال، أن أحداث ١٩٩٧ في هونج كونج يمكن أن يشار إليها إما بتعبير "تسليم السيادة"، وهو التعبير السائد في اللغة الإنجليزية the Handover of Sovereignty، أو (حرفياً) بتعبير "العودة إلى الوطن الأم"، وهو التعبير السائد في اللغة الصينية[2]. ويدرك هؤلاء المترجمون بصفة عامة أن هذين الاختيارين ليسا مجرد تنويعين علي معني واحد، وإنما لهما عواقب خطيرة في الواقع الفعلي. وبالمثل فعند ترجمة نص عن أحداث ١٩٥٦ في الشرق الأوسط، يجب على المترجم أن يختار بين تعبيرين نقيضين، لا يمثل أي منهما تحدياً لغوياً خاصاً في تسميته للحدث[3]. والاختيار الأول، وهو السائد في الخطاب الغربي والداخل ضمن سردية متداولة في الغرب، هو الإشارة إلى تلك الأحداث بـ "أزمة قناة السويس". ويعمل اختيار "أزمة قناة السويس" على الفور علي تفعيل السردية التي تتبناها قوى الاستعمار: فبالنسبة لبريطانيا وفرنسا وإسرائيل قد كان من المصلحة والحكمة سرد هذه الأحداث بوصفها أزمة سياسية. أما التسمية المتداولة في العالم العربي، وهي تسمية غير متداولة في الغرب، فهي "العدوان الثلاثي". ويعمل هذا

الاختيار – الطبيعي في اللغة العربية – علي تفعيل إطار سردي مختلف تماماً عن سابقه، وهو إطار يدخل ضمن وعي أولئك الذين يتعرضون لذلك الهجوم ومواقفهم. ولا يستخدم المترجمون بالضرورة تعبير"العدوان الثلاثي" بدلا من "أزمة قناة السويس" عند نقلهم نصاً إنجليزياً إلى اللغة العربية، إذ أنهم قد ينقلون التعبير الإنجليزية نقلاً حرفياً إلى العربية، ربما لأنهم يؤمنون بسردية مفادها أن الترجمة ينبغي أن تكون ممارسة حيادية واحترافية. ولكن حتى في هذه الحالة، فإن اختيارهم سيكون من بين آثاره الضمنية الترويج لإحدى السرديتين وإضفاء الشرعية عليها. وتوجد اختيارات أخرى أمام المترجمين: فقد يترك المترجم التسمية الأصلية كما هي مع التعليق عليها أو حتى الاعتراض عليها في مقدمة النص أو في إحدى هوامشه. وفي حين يؤطر اختيار "تسليم السيادة" أو "أزمة قناة السويس" السردية تأطيراً معنياً، فإن هذا الإطار بدوره يمكن مساءلته، كما يمكن "إعادة تأطير" السردية بأكملها، في مواطن أو نقاط مختلفة داخل متن النص أو في حواشيه.

الفكرة – إذن – هي ألا نتعامل مع أي اختيار ترجمي بوصفه اختياراً عشوائياً ليست له أية آثار ضمنية في الواقع الفعلي، وكذلك فإن النظرية السردية لا تشجعنا على التعامل مع اختيار معين (مثل "أزمة قناة السويس") بوصفه تحقيقاً لعرف عام مجرد مرتبط باختيارات أخرى مجردة مثل اختيار الالتزام بالتراكيب النحوية للغة المترجم لأن هناك معياراً غالباً وهو التركيز على "الكفاية" وليس "القبول"(*) في الثقافة المترجم إليها في لحظة معينة من الزمن. وتدعونا النظرية السردية إلى أن نتجنب هذه التجريدات العامة والى أن نتفكر في الاختيارات الفردية باعتبارها طرفاً في واقع سياسي ملموس ومساهمة في إظهاره.

مواضع التأطير واستراتيجياته

إن عمليات التأطير (أو إعادة التأطير) يمكن أن تعتمد عملياً على أي مورد لغوى أو غير لغوى لإنشاء سياق تفسيري للقارئ أو المستمع. وقد يتضمن هذا استغلال وسائل شبه لغوية paralinguistic مثل التنغيم والطباعة، وموارد مرئية مثل الألوان والصور والتنسيق، إضافة بالطبع إلى الحيل اللغوية، مثل تغيير زمن الفعل والتعبيرات الإشارية، والتنقل بين المستويات اللغوية واستعمال التعبيرات المطلقة. وكذلك يمكن لمستخدمي اللغة – ومن ضمنهم المترجمون – أن يستغلوا سمات السردية (البعد الزمني والبعد العلائقي والتوظيف الانتقائي والصياغة السببية للحبكة) وذلك لتأطير أو إعادة تأطير نص أو منطوق يستهدفون به جماعة من المخاطبين. ويمكن للمترجم الذي يترجم نصاً مكتوباً أن يفعل ذلك في متن الترجمة أو في حواشيها. ويمكن أن يكون هذا التمييز بين ما يفعله المترجمون داخل نصوصهم وخارجها على درجة كبيرة من الأهمية في سياقات

معينة بسبب سطوة مفهومي الدقة والأمانة في مجال الترجمة الاحترافية – وخاصة الترجمة ذات الحساسية السياسية.

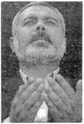
وعلى سبيل المثال، فإن منظمات المحافظين الجدد مثل منظمة "ميمري" MEMRI[7] التي تخصصت في نشر ترجمات لنصوص عربية منتقاة بعناية لتوضيح سردية تصور المجتمعات العربية بوصفها مجتمعات متطرفة ومعادية للسامية وتهدد الديمقراطيات الغربية، تتوخى الدقة الشديدة في ترجمتها، لأن مصداقيتها سوف تنهار إذا استطاع خصومها أن يضعوا أيديهم على أخطاء في هذه الترجمات وينشروا قائمة بها، سواء كانت هذه الأخطاء مقصودة أم لا. إن القدر الأعظم من التأطير الذي تقوم به منظمة ميمري ومنظمة غربية أخرى وثيقة الصلة بها هي "ووتشنج أميريكا" Watching America[8]، يتم خارج النص أو الترجمة ذاتها. فأولاً، تتيح سمة "التوظيف الانتقائي" لكل من "ميمري" و "ووتشنج أميريكا" تأطير العالم العربي بوصفه عالماً متطرفاً وخطراً، وذلك ببساطة عن طريق اختيار أسوأ الأمثلة الممكنة في الخطاب العربي وترجمتها، ثم توزيع هذه الترجمات على وسائل الإعلام وعلى الكونجرس دون مقابل. والمثير للاهتمام أن منظمة ميمري لديها الآن فئة خاصة من الكتاب تطلق عليهم "الكتاب الإصلاحيين"، ويمثل هؤلاء عدد قليل من الأصوات من العالم العربي وإيران تترجم أعمالهم وتنشر مقتطفات من أقوالهم على موقع المنظمة من حين لآخر. وينادى هؤلاء "الإصلاحيون" بحرية الفكر وحقوق المرأة وما إلى ذلك. ويهدف هذا الاختيار "التجميلي" الذي يتم من حين لآخر لنصوص عربية غير متطرفة إلى إضفاء مظهر التوازن على تغطية منظمة ميمري، ويهدف في الوقت نفسه إلى إبراز الصورة العامة للعالم العربي وإيران بوصفهما مرتعاً للتطرف الذي يكتم الأصوات العاقلة المعدودة في المنطقة، تلك الأصوات التي أصبح لديها مساحة للتعبير عن نفسها يقدمها لها عن سعة صدر موقع أمريكي.

وثانياً، ففي حين تحافظ منظمتا "ميمري" و "ووتشنج أميريكا" على الإبقاء على الترجمة ذاتها قريبة جداً من الأصل، فإنهما قد تسمحان لأنفسهما بتغيير عنوان النص لتأطير السردية التي تصور المجتمعات العربية والإيرانية على أنها مجتمعات متطرفة أو تهدد الغرب أو مجرد مجتمعات "غريبةً في خطابها". فعلى سبيل المثال، قد نشرت أخيراً على موقع "ووتشنج أميريكا" ترجمة لمقالة من جريدة "الحياة الجديدة" الفلسطينية تحت عنوان "Oh America...Oh, Empire of Contradiction" (بالعربية: "آه يا أمريكا.. يا إمبراطورية التناقضات")[8] والحقيقة أن العنوان العربي الأصلي لهذه المقالة كان أقل إثارة وأقل "غرابة" فقد كان عنوان المقالة: "علامات على الطريق: أمريكا والديمقراطية !!!"[9]

وثالثاً، فإن منظمة "ووتشنج أميريكا" تدخل على النص الانجليزي صوراً، ومعها التعليقات المناسبة، لتؤطر السردية المترجمة بوصفها جزءاً من السردية الأكبر

والأوسع للحرب على الإرهاب. ومن أمثلة ذلك الشكلان ١ و٢ اللذان يظهران في نص المقالة المترجمة عن جريدة "الحياة الجديدة".

رئيس السلطة الفلسطينية إسماعيل هنية
يرفع يديه بالدعاء قبل إحدى خطبه،
غالباً من أجل المال...
وغالباً من إيران (يمين)





محارب من كتائب
شهداء الأقصى بالضفة
الغربية، بمناسبة ذكرى
أحد أحداث العنف
الكثيرة التي جرت هناك
(يسار)

الشكلان (١) و (٢): الصور والتعليقات في ترجمة منظمة "ووتشنج أميريكا" الإنجليزية لمقالة "الحياة الجديدة".

ورابعاً، ولعل هذا هو الأهم، فإن كل ترجمة انجليزية لمقالة من جريدة عربية تأتي مصحوبة برابط لمقطع فيديو من اختيار منظمة ميمري مع تزويد الرابط بتعليق، وهو مايشكل وسيلة تأطير إضافية تشجع القارئ على تفسير حتى أكثر الخطابات العربية معقولية على أنها تخفي في طياتها نصاً تحتياً متطرفاً. وقد جاءت هذه المقالة من "الحياة الجديدة" مصحوبة روابط فيديو مع تعليقات مناسبة عليه، كما هو مبين في الشكل رقم (٣). ومما يثير الاهتمام أن الترجمات من اللغات الأخرى لا تلقى المعاملة نفسها: فالترجمات من الصينية والأسبانية والفرنسية والألمانية وكثير من اللغات الأخرى تظهر على الموقع دون أية روابط لمقاطع الفيديو التي تقدمها ميمري، والتي تصور المجتمعات التي تتناولها بصورة الشياطين. واللغة الأخرى الوحيدة التي تلقى هذه المعاملة الخاصة (أو التي تخضع لهذه الإستراتيجية من استراتيجيات التأطير) هي — كما قد نتوقع — اللغة الفارسية.

فيديو من فلسطين: مديح التفجيرات الانتحارية أثناء دعوة لجمع الأموال لصالح حماس.

(أيقونة فيديو) قناة اقرأ، فلسطين: مقتطفات من خطبة لجمع الأموال يلقيها رجل الدين اليمني عبد المجيد الزنداني، ٢٣ مارس الساعة ١٨:٠٨:٠٠، عن طريق ميمري.
"بعد أن فشلت كل المحاولات، والسياسات، والبرامج، ووصل الناس أو كاد أن يصل الناس إلى اليأس، فوجئت الدنيا بأكملها بقرار من حماس. ما هو؟ انتفاضة. انتفاضة؟ أين؟ في فلسطين. في فلسطين!".



الشيخ اليمني عبد المجيد الزنداني

شكل (٣): مقطع فيديو مع التعليق عليه يصاحب ترجمة مقالة الحياة الجديدة – بتصريح من ميمري.

وإضافة إلى الصور والتعليقات والتلاعب بالعناوين، تعد عتبات النص paratexts موضعاً مهما لممارسة فعل التأطير في ترجمات الكتب؛ وتشمل عتبات النص صورة الغلاف وكلمة الناشر، والمقدمة والتصدير والهوامش. وفي حين أن المترجم لا يكون مسئولا عادة عن صورة الغلاف وكلمة الناشر[١٠]، فإنه غالباً ما يكتب المقدمة والتصدير والهوامش. وقد صدرت ترجمتان باللغة العربية لكتاب "صدام الحضارات" لصمويل هنتنجتون خلال فترة قصيرة جداً. صدرت الأولى عام ١٩٩٨ في مصر (ترجمة طلعت الشايب) والثانية عام ١٩٩٩ في ليبيا (ترجمة مالك عبيد أبو شهيوة ومحمود محمد خلف). وقد صدرت الترجمتان بمقدمات موسعة. وكان للترجمة الليبية مقدمتان، أولاهما كتبها المترجمان معاً، وتتكون من أربع صفحات تعرض على نحو موجز لمحتوى الكتاب، مبينة ما أثاره من جدل كبير؛ ويقول المترجمان في هذه المقدمة ما يلي (هنتنجتون ١٩٩٩: ١١):

هذا، ونظراً لما لاحظناه من فوضى وعدم تنسيق في النص، وخلل في المنهجية التي يتبعها المؤلف، وسعياً منا للمساهمة في تحديد الأهداف الكامنة خلف أطروحة صدام الحضارات، فكان لابد من فك آليات ومنطلقات خطاب صدام الحضارات فقام الدكتور مالك عبيد أبو شهيوة بإعداد دراسة حول المنطلقات الفكرية والسياسية لخطاب صدام الحضارات والآليات التي يعتمد عليها في

طرح المفاهيم وفي إقناع الآخرين واكتساب المؤيدين، هذه الدراسة بعنوان: **مساهمة أولية للوعي بالآخر: منطلقات وآليات صدام الحضارات.**

وتمثل الدراسة نفسها والتي كتبها أحد المترجمين كما بينت الفقرة السابقة المقدمة الثانية للترجمة. وهي مقدمة كبيرة الحجم تصل إلى ٤٩ صفحة وهي تفند هنتنجتون ونظريته تفنيداً مباشراً. أما الترجمة المصرية التي صدرت عام ١٩٩٨ فلها مقدمة من ١٩ صفحة، ليست بقلم المترجم وإنما بقلم مفكر عربي (هو صلاح قنصوه)، وهي أيضاً تفند الطرح الذي يقوم عليه الكتاب وتطعن في صحة فرضياته الأساسية. وهذه المقدمات الثلاث جميعها (مقدمتان للترجمة الليبية ومقدمة للترجمة المصرية) تسبق تصدير هنتنجتون نفسه لكتابه، وتستبق رد فعل القارئ للحجج التي يقدمها هنتنجتون للنص الأصلي. أي أن هذه المقدمات تؤطر النص المترجم الذي يليها تأطيراً سلبياً للغاية، وتشجع القارئ على تفسير طرح هنتنجتون من زاوية معينة حتى قبل البدء في قراءة كتابه.

ويمكن أيضاً أن تستغل الهوامش التي يكتبها المترجمون لأداء وظيفة تأطيرية مماثلة. فعلى سبيل المثال يقدم كتاب "رسائل إلى العالم: أقوال أسامة بن لادن" (لورنس وهوارث Lawrence and Howarth ٢٠٠٥) ترجمات تعج بالتعليقات لخطب أسامة بن لادن، ويستغل الكتاب الهوامش بشكل موسع لإعادة تأطير سردية بن لادن الشخصية (ومن خلالها سرديات الأصولية الإسلامية، وما يسمى بـ "صدام الحضارات"، و "الحرب على الإرهاب") بوصفها نتيجة مباشرة للسياسات الخارجية الغربية وليس نتيجة عقلية يصورها خطاب الحرب على الإرهاب عادة على أنها شر محض لا تفسير له. وقد لاحظ تشارلز جلاس في عرضه لهذا الكتاب في مجلة "لندن ريفيو أوف بوكس" London Review of Books أن بن لادن في هذا الكتاب "لا يبدو شخصاً مشوشاً كما يصر منتقدوه على أن يصوروه. فرسالته واضحة: دعوا العالم الإسلامي وشأنه، وسوف يدعكم وشأنكم.. اقتلوا المسلمين، وسوف يقتلونكم" (جلاس Glass ٢٠٠٦: ١٤). فكيف تحقق هذا الانطباع؟

إن الكتاب من تحرير بروس لورنس Bruce Lawrence، أما الخطب والأقوال المفردة فمن ترجمة جيمس هوارث James Howarth. وتعرض لنا المقدمة الرئيسية للمحرر (الصفحات ١١– ٢٣ من المقدمة) وملاحظات المترجم (صفحتا ٩ و١٠ من المقدمة) أن المحرر هو المسئول صراحة عن المقدمات الصغيرة المكتوبة في بداية كل ترجمة مفردة لأقوال بن لادن، وأن المترجم هو المسئول عن الهوامش المصاحبة لكل ترجمة. وهذه المقدمات والهوامش معاً تصور لنا بن لادن على أنه شخص عاقل، وذكي ولماح، ومتعلم وواضح؛ ولنأخذ مثلاً المقدمة الصغيرة التي كتبها المحرر لرسالة من بن لادن وضعت على الانترنت بتاريخ ٦ أكتوبر ٢٠٠٢ وتظهر في المجموعة تحت عنوان "إلى الأمريكان"

(لورنس وهوارث Lawrence and Howarth ٢٠٠٥: ١٦٠-١٧٢)، إذ تقول لنا هذه المقدمة ما يلي (المرجع نفسه: ١٦٠):

تأتي هذه الصورة للولايات المتحدة بعد دعوة للشعب الأمريكي إلى التحول إلى الإسلام. ورغم أن هذا التحول لابد وأنه ضرب من الخيال – كما توحي بذلك الرسالة نفسها – فإن هذه الدعوة لها وظيفة عملية داخل "الأمة". فالغرض منها هو الرد على المسلمين من معارضي أحداث ١١ سبتمبر، والذين قالوا إن تنظيم القاعدة لم يقدم للأمريكان الفرصة للدخول في الإسلام قبل الهجوم عليهم، مخالفاً بذلك قول الله "وما كنا معذبين حتى نبعث رسولاً". إن تفاصيل هذه الرسالة كلها تدور حول إثبات بن لادن للمسلمين أنه لم يترك باباً لإنهاء هذه الحرب بالطرق السلمية إلا وطرقه، وأنه قد أنذر الأمريكان بالدمار الذي سوف يحيق بهم إذا رفضوا الاستماع لنصحه.

وهذه الفكرة نفسها يؤكدها المترجم بهامش لتصريح آخر لبن لادن أثناء لقاء مع صحيفة استرالية ويظهر في مجموعة الرسائل نفسها ("النظام السعودي"، لورنس وهوارث Lawrence and Howarth ٢٠٠٥: ٣١-٤٣)، وهي محاولة أخرى لتصوير بن لادن على أنه شخص راجح العقل ولديه قدر كبير من الفطنة السياسية (المرجع نفسه: ٣٢):

(٢) خلال هذا الكتاب سأستخدم عبارة "invitation to Islam" لترجمة المصطلح العربي "الدعوة". وللدعوة أهمية خاصة في سياق رسائل بن لادن الأخيرة إلى أمريكا وحلفائها بعد أحداث ١١ سبتمبر، والتي يعرض منها عليهم فرصة للدخول في الإسلام قبل المزيد من الهجمات عليهم، وهكذا "يبرئ ذمته وفق تعاليم الإسلام، فقد حذرهم ودعاهم إلى الإسلام قبل الهجوم". (مايكل شوير Michael Scheuer *الغرور الإمبراطوري: لماذا يخسر الغرب الحرب على الإرهاب؟* [بوتوماك ٢٠٠٥] ص ١٥٣).

وبالإضافة إلى تصوير بن لادن على أنه شخص راجح العقل (وليس مشوشاً أو مختلاً)، فإن هذه المقدمات والهوامش تعطينا الانطباع أيضاً بأنه "إنسان"، وأنه ذكي ولماح. ويركز المترجم بصفة خاصة على تفسير التلاعب الذكي بالألفاظ في خطاب أسامة بن لادن، بما يقوض تصويره المعتاد بوصفه "عدونا" – فنحن عادة لا نقر لأعدائنا بامتلاكهم البراعة اللفظية وروح الدعابة. وفيما يلي مثالان على ذلك: المثال الأول (لورنس وهوارثLawrence and Howarth ٢٠٠٥: ١٩٤) يأتي مما يصفه محرر للكتاب في مقدمته الموجزة بأنه "القول الأول والوحيد لبن لادن الذي يتم تأطيره على أنه موعظة دينية". وهو جزء من شريط صوتي مدته ٥٣ دقيقة منشور على مواقع مختلفة على الانترنت وفي جريدة "الحياة".

النص الأساسي:
يبتغون ما عند الله تعالى، تـأبى نفوسـهم أن تنـام علـى الـضيم، يريقـون مـاء الحياة ولا يريقون ماء المحيا.[34]
الهامش:
[34] هذا تلاعب بالألفاظ في اللغة العربية، حيث يستخدم تعبيرا "ماء الحياة" و "ماء المحيا" صيغتين مختلفتين لجذر واحد.

ويأتي المثال الثاني في نهاية رسالة مسجلة على شريط صوتي لبن لادن أذاعتهـا الجزيـرة بتـاريخ ٤ ينـاير ٢٠٠٤ ("قـاوموا رومـا الجديـدة"، لـورانس وهـوارث ٢٠٠٥ Lawrence and Howarth: ٢٣٦).

النص الأساسي:
لو كان [بوش] صادقاً في دعواه للسلام لما قال عن باقر بطون الحوامل في صابرا وشاتيلا ومدبر عملية الاستسلام[3]: "رجل سلام" [أرييل شارون]، ولمـا كـذب على الناس وقال إننا نكره الحرية ونقتل لمجرد القتل.
الهامش:
[3] يتلاعب بن لادن بالألفاظ هنا، حيث يـستعمل تعـبير "عمليـة الاسـتـسلام" بدلاً من "عملية السلام". وكلمـة "اسـتسلام" مـشتقة مـن جـذر كلمـة "سـلام" نفسها.

إن مثـل هـذه الهـوامش، إضـافة إلى الآراء والأوصـاف المبينـة في المقدمـة العامـة للكتاب وكذا المقدمات الفرعية للترجمات المفردة، تعمل مجتمعة على تـصوير أسـامة بـن لادن على أنه يتمتع بالرشد ورجاحة العقل، وان كان المحرر يقول بوضوح إن هذا لـيس معناه أنه يوافق على أساليب بن لادن في التعبير عن المظالم التي وقعت عليه. إن الفكـرة التي يبرزها المحرر، والتي تدعمها اختيارات المترجم بشكل غير مباشر، هي أنـه يمكـن أن تكون هناك سردية شديدة الاختلاف ولها نمط مختلـف أيـضاً مـن الـصياغة الـسببية للحبكة، تستطيع أن تفسر لنا أمراض عالمنا الحاضر. فبدلاً من تفسير ما يسمى بـالحرب على الإرهاب على أنهـا رد فعـل ضروري للفظـائع الـتي يرتكبهـا ضـد الغـرب الـبريء متطرفون مخبولون من العالم الإسلامي فإن هناك سردية جديدة لبن لادن تقول أن الغرب ليس بريئاً وأن ما يسمى بحربه على الإرهاب وما شـابه ذلـك مـن الفظـائع مـسئولة عـن التطرف الرهيب و"العاقل" أيضاً الذي نـشهده الآن. وتقـاوم هـذه الـسردية كـل الجهـود لتجريد العنف من كل تاريخيته عن طريق تـصوير أشـخاص مثـل أسـامه بـن لادن علـى أنهم مجرد متطرفين مشوشي الذهن.

التأطير داخل الترجمة: مثال موسع

عُرض فيلم تسجيلي عربي بعنوان "جنين جنين" من إخراج محمد بكري عام ٢٠٠٢، عقب الهجوم الإسرائيلي على مخيم جنين في الضفة الغربية المحتلة. وقد أخذت مشاهد هذا الفيلم بمخيم جنين باللغة العربية، وإن كان واضحاً أنه موجه إلى جمهور دولي، فقد ترجم إلى الإنجليزية والعربية والفرنسية والأسبانية والإيطالية (محمد بكري: حوار شخصي). ويبدو أن النسخة المترجمة بالإنجليزية موجهة أساساً إلى جمهور أمريكي، كما سنرى لاحقاً. وتظهر لنا الأمثلة التالية من هذا الفيلم التسجيلي محاولتين للتأطير (أو إعادة التأطير) في رد فعل إزاء سرديات أكبر يتم تداولها على مستوي يتجاوز النص المباشر، ولا يمكن تفسير هاتين المحاولتين باللجوء إلى نظرية المعايير السائدة أو إلى ثنائية التغريب والتقريب التي اقترحها فينوتي. وقد ناقشت كلاً من المثالين من زوايا مختلفة في موضع آخر (بيكر Baker ٢٠٠٦أ: ٩٩ — ١٠٠؛ ٦٤- ٦٦).

إطار فيتنام

ينشِّط المثال الأول للتأطير (أو إعادة التأطير) إطاراً سردياً يبدو أنه قد اعتبر أكثر فعالية في سياق اللغة المترجم إليها. ففي مشهد من مشاهد الفيلم التسجيلي، نرى فلسطينياً مسناً يعرب عن صدمته إزاء ما حدث في جنين وإزاء لا مبالاة العالم وتخاذله عن التدخل لحماية الفلسطينيين. وينهي الرجل المشهد بقوله:

"أنا عارف والله العظيم، والله العظيم، بيتنا ما صار بيت".

أما الترجمة الإنجليزية المصاحبة على الشاشة فكانت كالتالي:

What can I say? Not even Vietnam was as bad as this.

(حرفياً: "ماذا أقول؟ حتى فيتنام لم تكن بهذا السوء.")



شكل ٤: مشهد من "جنين جنين"

إن اختيار التعبير عن الدمار الذي حاق ببيوت الفلسطينيين بالإشارة إلى فيتنام بدلاً من الإشارة الأصلية يمكن أن يفسر تقليدياً في دراسات الترجمة بأنه محاولة لـ

"تكييف النص الأصلي ثقافياً" acculturate، أي جعله أقرب فهماً إلى الجمهور المترجم إليه (وهو في حالتنا هذه جمهور أمريكي في الغالب). لكن هذا ليس بالتفسير المفيد أو المقنع. فلو كان هذا هو الدافع الرئيسي في حالتنا، لكان من الأوقع الإشارة إلى حدث أقرب وبالتالي أوضح في ذهن المشاهدين مثل أحداث الحادي عشر من سبتمبر. ويمكن القول بأن فيتنام على أية حال ليس لها ما لأحداث سبتمبر من صدى في ذهن الجمهور الأمريكي من الشباب، وبالتالي فإن اللجوء إلى تذكير الجمهور بأحداث سبتمبر كان سيضمن التعاطف والمشاركة الوجدانية من قطاع أكبر من المشاهدين الأمريكيين بشكل يفوق حرب فيتنام. ولكي نفهم الدافع وراء هذا الاختيار الترجمي وما يتضمنه من معان، يلزم علينا أن نرجع إلى السرديات الأكبر المتداولة في ذلك الوقت، في فلسطين وعلى المستوى الدولي.

أولاً، كانت السردية المباشرة لما حدث في مخيم جنين وفي غيره من مناطق فلسطين المحتلة في أبريل ٢٠٠٢ محل ارتياب شديد ومازالت موضع مساءلة، وذلك ينطبق على كافة عناصر هذه السردية، بما في ذلك سبب غزو قوات الدفاع [كذا] الإسرائيلية للمخيمات وحتى عدد المنازل التي هدمتها القوات وعدد الأشخاص الذين قتلتهم، إلى غير ذلك. ومن بين مواضع الخلاف الخطابية في ذلك الوقت ما شاع في وسائل الإعلام الناطقة بالإنجليزية من وصف ما حدث في جنين بأنه "توغل". لقد أكد نشطاء حركة التضامن أن وصف "توغل" هو وصف مهذب جداً بالنسبة لهذا الاعتداء الكامل والمستمر الذي ترك المخيم أنقاضاً وخلف كثيراً من القتلى. إن الإشارة إلى فيتنام في الترجمة المذكورة تؤطر الحدث بوصفه حرباً عدوانية لا مجرد غارة محدودة كما يوحي وصف "توغل". إن حرب فيتنام بكل تأكيد لم تكن "توغلاً": فالمعروف أنها كانت حرباً آثمة ودامية، وهذا معروف بين قطاعات واسعة من الشعب الأمريكي كما هو معروف على مستوى العالم.

ثانياً، تقول إحدى السرديات التي ما تزال متداولة بشكل واسع بين الفلسطينيين وأيضاً وسط حركة التضامن الدولية المؤيدة لحقوق الفلسطينيين إن أمريكا مسئولة عن الفظائع الإسرائيلية قدر مسئولية إسرائيل نفسها — إذ لم يكن بإمكان إسرائيل أن تفعل ما فعلته من ظلم للفلسطينيين دون أن تلقى جزاء صنيعها لولا التأييد الكبير الذي تلقاه من الولايات المتحدة. إن اختيار فيتنام في هذا السياق ينشط هذه السردية الشائعة. إن اختيار تفعيل سردية فيتنام — بعيداً عن كونه اختياراً تغريبياً أو تقريبياً — يستدعي استحضار قوى الهيمنة ومقاومتها في الوقت نفسه. فهو يستدعي مقاربة قوى الهيمنة عن طريق اختيار إشارة لها صدى لدى الجمهور الأمريكي السائد (وهي الإشارة إلى فيتنام) وليس مجرد إشارة يمكن أن تعبر بالقدر نفسه عن أفعال العدوان الظالمة والدامية وإن كانت بلا صدى لدى ذلك الجمهور السائد: مثل كشمير أو حتى دارفور. وهذا الخيار يستدعي أيضاً المقاومة عن طريق تأطير أمريكا بوصفها معتدية

والإشارة في الوقت نفسه إلى أن الجمهور الأمريكي شريك في هذه المظالم التي ترتكبها حكومته — وأن هذا الجمهور يستطيع أن يرفض تلك المظالم، كما رفضها في حالة حرب فيتنام[11].

الإطار العلماني

هناك محاولة أخرى مثيرة للاهتمام لإعادة تأطير السردية الفلسطينية الأكبر عن طريق إعادة صياغة جوانب من حديث العديد من الفلسطينيين الذين أجريت معهم لقاءات في هذا الفيلم التسجيلي، وهى المحاولة المتعلقة بالتعامل مع كلمة "شهيد"، التي تتكرر كثيراً في هذا الفيلم. إن المقابل المعتاد لهذه الكلمة في اللغة الإنجليزية هو كلمة martyr، لكن هذه الكلمة إشكالية لسببين. أولاً، تستخدم كلمة "شهيد" بصفة عامة في اللغة العربية للإشارة إلى أي شخص يقتل بطريق العنف، خاصة في الحرب، سواء كان قد اختار أن يشارك في الحرب أم لا، وبغض النظر عن الدين الذي يعتنقه. ولذلك فإن كلمة "شهيد" ليس لها إيحاءات المعاني الخاصة بالقتال والتطرف التي اكتسبتها كلمة martyr في الإنجليزية فيما يختص بالعالم العربي والإسلامي[12]. ثانياً، تثير كلمة martyr على الفور إيحاءات الارتباط بالأصولية الإسلامية في سياق من هذا النوع، وإذا ما استخدمت بشكل متكرر فإنها ستأتي في مصلحة من يريدون أن يصوروا الصراع في الشرق الأوسط على أنه حرب دينية، يؤجج نارها مسلمون مشوشو الذهن يسعون إلى حور الجنة. لذا فقد كانت الترجمة تأتي بكلمات أخرى مكافئة لكلمة martyr كلما وردت كلمة "شهيد" على لسان الفلسطينيين الذين يتحدثون في الفيلم التسجيلي، كما توضح ذلك الأمثلة التالية (انظر بيكر ٢٠٠٦أ: ٦٤–٦٦ لمزيد من الأمثلة):

مثال ١

"لسه بندور شهدا من تحت الأرض"

الترجمة الإنجليزية:

We are still pulling victims out of the rubble.

الترجمة العكسية:

ما زلنا نستخرج الضحايا من بين الأنقاض.

مثال ٢

"متخلفين عقلياً استشهدوا عندنا، معاقين استشهدوا عندنا، أطفال استشهدوا عندنا، نساء استشهدوا عندنا".

الترجمة الإنجليزية:

They killed some mentally disabled people, children and women in the camp.

الترجمة العكسية:

لقد قتلوا بعض المعاقين ذهنياً، وبعض الأطفال والنساء في المخيم.

إن اختيار ألفاظ مكافئة مثل "ضحايا" و"قتلوا" في الأمثلة السابقة (و "جثث" و "موتى" في أمثلة أخرى) بدلاً من كلمة المقابل التقليدي لكلمة "شهيد" يساعد على تأطير السردية الفلسطينية والعربية الأوسع في صورة أكثر علمانية.

على أن هناك استثناءين لهذا الاختيار في الفيلم التسجيلي بأكمله. الاستثناء الأول يأتي قرب نهاية مشهد يصور طفلة فلسطينية في حوالي السابعة أو الثامنة من عمرها كانت تعبر طيلة الفيلم عن التحدي والإصرار على البقاء. وتشبه هذه الطفلة مخيم جنين بـ "شجرة طويلة ..طويلة شامخة"، عبارة عن أوراق، كل ورقة منها "مكتوب فيها اسم شهيد .. اسم مقاوم". وتحتفظ الترجمة بهذه الصورة المجازية وبالترجمة القياسية لكلمة "شهيد" في هذه الحالة، ربما لأن الطفلة ذات المظهر البريء، وان بدت متحدية، يصعب أن تكون مثالاً للمتطرف مشوش الذهن الذي يسعى لأن يموت كي يدخل الجنة:

The camp is like a tall, eminent tree. The tree has leaves, and each leaf of the tree bears the name of a martyr.

الترجمة العكسية:

المخيم مثل شجرة عالية باسقة. والشجرة لها أوراق، وكل ورقة من أوراق الشجرة تحمل اسم شهيد. (١٣)

أما الحالة الثانية التي استخدمت فيها الترجمة الإنجليزية كلمة martyr (شهيد) فتأتي في أسماء المشاركين في نهاية الفيلم، وهي بالتالي ليست "ترجمة" لحوار في الفيلم. يبدأ الفيلم بهذا الإهداء:

إهداء إلى
المنتج المنفذ لفيلم "جنين"
إياد سمودي
الذي قتل في اليامون
بعد نهاية تصوير الفيلم
على يد الجنود الإسرائيليين
في ٢٠٠٣/٦/٢٣
محمد بكرى

وتتضمن أسماء المشاركين في نهاية الفيلم النص التالي:

المنتج المنفذ
الشهيد إياد سمودي

نخلص مما سبق إلى أن النظرية السردية تتيح لنا أن نفهم الاستراتيجيات التي تبدو متصادمة، مثل اختيار كلمات مكافئة ترجمياً لكلمة "شهيد" في مواضع مختلفة من الفيلم التسجيلي "جنين جنين"، إضافة إلى كلمات أخرى (مثل اختيار "فيتنام" الذي أشرنا إليه) هي تغريبية وتقريبية في الوقت نفسه. وعلى نقيض المفاهيم الجامدة التي تتغافل عن الإعتبارات المتعلقة بالسلطة، مثل "المعايير"، تقر النظرية السردية بأن الهيمنة والمقاومة لا يشكلان سلوكنا واختياراتنا الخطابية فحسب، بل أنهما دائماً في علاقة توتر. وغالباً ما يأخذ هذا التوتر شكلاً خطابياً discursive في نهاية الأمر، ويمكن أن ينتج عن التفاعل بين الهيمنة والمقاومة طائفة من الاختيارات يصعب تبسيطها. وبدلاً من تجاهل الاختيارات التي لا تناسب النمط المتكرر، فإن الإقرار بهذا التفاعل بين الهيمنة والمقاومة يتيح لنا تفسير المشهد المعقد الذي يضم داخله المواقع التباينة التي يتخذها المترجمون، كما يضمن لنا هذا الإقرارالقدرة علي رؤية المترجمين باعتبارهم طرفاً في الواقع السياسي الملموس.

الهوامش :

(٥) في الأصل translators and interpreters (حرفيا: "المترجمون التحريريون والمترجمون الفوريون")، إلا أن كلمة "ترجمة" (وكذا كلمة "مترجم") في اللغة العربية أوسع مدلولا من كلمة translation الإنجليزية، إذ تشمل "الترجمة" أنواعا مختلفة مثل "الترجمة التحريرية" و"الترجمة الفورية" (أو "الترجمة الشفهية" بأنواعها) و "ترجمة الأفلام والأعمال المرئية"، وذلك على عكس كلمة translation التي تستخدم بصفة عامة للإشارة إلى الترجمة التحريرية فقط، ولا تدل على الترجمة الفورية interpreting أو ترجمة الأفلام والأعمال المرئية subtitling. وعليه فقد استخدمت كلمة "ترجمة" للدلالة على هذه الأنواع جميعها ما لم تكن التفرقة بين نوعين أو أكثر ذات أهمية خاصة بالنسبة للسياق الذي ترد فيه (المترجم).

(١) انظر بيكر Baker (٢٠٠٥، ٢٠٠٦ب).

(٥٥) أفدت من المقابلات العربية للمصطلحات الخاصة بالسردية والتي استخدمها حازم عزمي في ترجمته لمقال "ترجمة السرديات /سرديات الترجمة: هل حقا الترجمة جسر بين الشعوب والثقافات؟" (فصول ٦٦ (٣) ٢٠٠٥)، وهو يستوجب الشكر بوصفه صاحب السبق في هذا، وأحيل القارئ إلى المقال المشار إليه لتكوين صورة أشمل عن النظرية السردية وتطبيقها على الترجمة. كما أتوجه بالشكر لصاحبة المقال منى بيكر ولمحرر الملف سامح فكري اللذين ساهمت ملاحظاتهما في إخراج الترجمة بهذه الصورة (المترجم).

تسوية الصراع

رفاعة رافع الطهطاوي وترجمة الآخر في مصر القرن التاسع عشر

ميريام سلامة - كار / ت: حسام نايل

تحلل هذه الورقة دور المترجم في تمثيل الآخر وبناء الهوية القومية من خلال تناول عمل من أعمال رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١- ١٨٧٣)، وهو مترجم مصري وكاتب مقالات ومُعَلِّم، عاش في القرن التاسع عشر الميلادى. فكتابه تخليص الإبريز في تلخيص باريز The Extraction of Gold in the Summarizing of Paris، ينطوي على أمثلة وافرة بخصوص عمليات الترجمة والتمثيل، وهي عمليات ذات طبيعة بنائية، تسعى إلى إضفاء الألفة والشرعية على "الآخر"، من خلال إنشاء علاقات تواز متطابقة ومجموعة من القيم والخبرات المشتركة. لقد قام الطهطاوي بعقد نوع من المصالحة بين خطاب الحداثة والتراث المتعارضين، على نحو يمكن معه القول بأن قضايا التمثيل التي يثيرها في عمله على صلة دقيقة باهتمامات معاصرة في حقل الجغرافيا السياسية the geo-political.

الكلمات المفتاحية: "الثقافة البينية"، "الآخرية"، النهضة العربية، بناء القومية.

مقدمة:

يميل البحث الحديث في دراسات الترجمة إلى مساءلة موقع المترجم "بين" ثقافتين، وما يرتبط به هذا الموقع من استعارة المسافة "البينية" التي يحتلها المترجمون، فيما يقال أحيانًا. وعلى سبيل المثال، تفكك deconstructs ماريا تيموزكو Maria Tymoczko (٢٠٠٣) ما تنطوي عليه "عملية الترجمة" من علاقة لغوية ومجازية بالمسافة البينية، فتصل إلى نتيجة مؤداها أن "أيديولوجيا الترجمة ثمرة موقف المترجم في حقيقة الأمر، بل وإن هذا الموقف ليس مسافة بينية" (٢٠٠٣، ٢٠١). أما منى بيكر Mona Baker (٢٠٠٥) فترفض

وجود مسافة محايدة في "البينية"، مؤكدةً على حتمية التورط السياسي[1]. ومهما يكن من آراء، فإن "منطقة الترجمة" Translation Zone– لو استعرنا عنوان مجموعة مقالات إميلي أبتر Emily Apter (أبتر ٢٠٠٦)– أقرب، على الأرجح، إلى كونها موقع صراع أيديولوجي بين تفسيرات متنافسة منها إلى المسافة المحايدة، ولذا فـ هي "... منطقة حربية، محكومة بقوانين العداء والضيافة، محكومة بتحولات الدلالة والتفاوض بين الدلالات" (أبتر ٢٠٠٦، ٩). كما يمكن القول إن تأريخ الترجمة يقدم أمثلة عديدة على مدى التدخل الذي يتورط فيه المترجمون ودورهم في تعزيز البرامج السياسية والقومية، سواء بشكل صريح أو ضمني.

ولو فرضنا أن نقطة البداية هي وساطة المترجم من حيث قيامه بتمثيل الآخر في برنامج بناء القومية، فسوف تنهض هذه الورقة بإعادة مراجعة وصف الطهطاوي رحلته إلى فرنسا في كتابه **تخليص الإبريز في تلخيص باريز**، وهو كتاب يمكن عدُّه نموذجاً على ممارسة عمليتي الترجمة والتمثيل؛ ممارسة تسعى إلى رسم معالم الهوية القومية. ولذا، سوف أسلط الضوء على الكيفيات التي يُضفي بها الطهطاوي الألفة والشرعية على "الآخر" عبر عمليات من "النحن هي" تهدف إلى بناء هوية قومية،تؤسس نفسها بعقيدة مشتركة لها تاريخ ونسق. كما ستناقش الورقة أيضًا فكرة أن حضور الطهطاوي حضوراً أيقونياً في دراسات النهضة العربية– من حيث كونه مُوَفِّقًا بين خطابيْ الحداثة والتراث المتعارضين– يتخذ مغزى جديداً حين يتم تفسيره على أساس الخلفية الراهنة التي تحكم "صدام الحضارات" المتخيل، ومسارات الصدع العميق بين النزعة الدنيوية والإحياء الديني بكل أشكاله.

الترجمة والنهضة العربية:

لقد وُقِفت أعمال عربية، لها اعتبارها، دور الترجمة في بناء مصر الحديثة، وهي أعمال تتناول النهضة أو عصر النهضة العربية في القرن التاسع عشر، وعلى الأخص ما يتعلق منها بعمليات نقل المعرفة واستحداث الأنواع الأدبية، بل وأيضًا عند مناقشة الدور المهم الذي تقوم به اللغة في صياغة النزعة القومية العربية والإقليمية (انظر على سبيل المثال، حوراني Hourani ١٩٨٣، سليمان Suleiman ٢٠٠٣). وتوفر الدراسات القائمة مصدرًا مهمًا من مصادر المعلومات ووجهات النظر النقدية، غير أنها دراسات تتموضع في سياقات معرفية لا تتقاطع مع دراسات الترجمة بوجه عام. وفي الغالب، لا يوجد شك حول الدور التكويني الذي تقوم به الترجمة من حيث أثرها على الثقافة المنقول إليها وعلى الطرق التي يتم بها توظيف الثقافة المنقول عنها وتمثيلها. ويصدق ذلك، بصفة خاصة، على الإنتاج غير الأدبي؛ فالخلاف بشأنه أقل. كما أن المادة التجريبية المتوفرة بخصوص ترجمة القرن التاسع عشر تتعرض لتجاهل شديد؛ فلا يتم التعويل عليها في الخطاب المعاصر عن دراسات الترجمة، وأقصد بهذه المادة النصوص الموازية التي كتبها المترجمون، والتعليقات التي قام بها "الملاحظون" و"المستفيدون" من هذه الترجمات، و هي تعليقات تمثل استكمالات مهمة لهذه الترجمات. وما من أحد ينكر أن دراسات الترجمة، بنزعتها السائدة حاليًا، لا تُعَوِّلُ

علـى الـتراث العربـي، وفي المقابـل تحتـل المـادة العربيـة مركـز الـصدارة في سـياقات أيديولوجية/صراعية صريحة، يوصف بمقتضاها كل ما هو عربيّ في معظم الخطاب الغربي بـ"الآخرية". ولعل عدم التعويل على التراث العربي راجع إلى تعذر الحـصول عـلى المـصادر و"غياب" اللغة العربية، و هي لغة هذه المصادر، فيما بين الباحثين. أما فيما يتعلق بوصف كل ما هو عربي بـ"الآخرية" فقد نوقشت هذه القضية باستفاضة في الانتقادات الموجَّهة إلى خطاب الاستشراق، وتثيرها حاليًا خطابات وسرديات استقطابية.

ثمة تأكيد واسع على الدور التمهيدي الذي قـام بـه الطهطـاوي في النهـضة المـصرية والعربية، بوصفه مترجمَ نصوص فرنسية علمية وتشريعية، ومصلحًا، بحكم أنه أول من مهـد السبيل أمام الشخصية الوطنية في السياق المصري. وقد ظهرت مؤخرًا طبعـات الـنص العـربي لكتاب **التخليص** في بيروت ١٩٧٣م وفي القاهرة ١٩٧٥م، ولعلـه مـن اللافـت أن تحظـى الترجمات عن هذه الطبعات بعناية كبيرة من الباحثين، وقد أشار إلى ذلك المترجمـون: أنـور لوقا في ترجمته الفرنسية (و هي الترجمة التي خطط لها عام ١٩٥٠م وطبعـت عـام ١٩٨٨م) وكذلك دانيل نيومان Daniel Newman في ترجمته الإنجليزيـة الحديثـة (نيومـان ٢٠٠٤). أما الترجمة الألمانية ف هي عبارة عن جزء من أطروحة بحثية نوقشت عام ١٩٦٨م.

ولابد من ملاحظة أن الدور المنعقد للترجمة- في حقل دراسات الترجمة- يتشكل، في الغالب، استنادًا إلى اعتبارات استعمارية ومـا بعـد اسـتعمارية، كـما أن النظـرة إلى "الآخـر" محـددة- في المقـام الأول- بأنـه مـستعمَرة يبنيهـا المـستعمِر؛ حيـث تتـولى اللغـ(ة)ـات والثقافـ(ة)ـات المهيمنة مهمة ترويض الأجنبي. وتقدم حالـة مـصر في القـرن التاسـع عـشر- بوصفها مكانَ التمدد الأوربي والـصراع المقنَّـع بـين القـوى الإمبرياليـة (فرنـسا وبريطانيـا)- انعكاسًا مرآويًا لـ"الآخر". لقد تم اسـتغلال هيمنـة القـوة واللغـة، كـما لعبـت اسـتراتيجيات "التدجين" التي أشاعها المترجمون دورها في بناء القومية وإحيـاء اللغـة، وهـو دور يتـصادى مع حركة الترجمة إلى العربية في القـرنين التاسـع والعاشر ويختلـف عنهـا، ولعلـها مقارنـة يوليها مؤرخو الترجمة اهتمامًا في بحثهم عن النماذج.

يمثل عام ١٧٩٨م، حين شرع نـابليون في القيـام بحملتـه عـلى مـصر، نقطـة تحـول تـاريخي متميـزة بالنـسبة إلى مـصر[٢]. وبالطريقـة نفـسها، يـدل عـام ١٨٢٦م- حـين قـام الطهطاوي برحلته إلى فرنسا وبدأ في كتابة **تخليص الإبريز في تلخيص بـاريز**- عـلى بدايـة النهضة ونشاط الترجمة المهم الذي يميز النهضة العربية.

شهدت مصر القرن التاسع عـشر ذروة صـعودها بوصـفها دولـة قوميـة حديثـة، بعـد استقلالها عن الامبراطورية العثمانية. إذ سعى الحاكم الجديد- محمد علي والي مـصر الـذي حكمها من ١٨٠٥م حتى ١٨٤٨م- إلى تحديث البلاد وانفتاحها على أوربا من خلال برنـامج قوي في التصنيع والتعليم. وقد تضمن الجانب الثاني من هذا البرنـامج إرسـال "بعثـات" مـن الشباب إلى أوربا حتى يتعلموا اللغات ويكتسبوا معرفة العلوم "الأجنبية". وشارك الطهطـاوي في إحدى البعثات المبكرة إلى فرنسا، وهو الـشيخ الـذي درس العلـوم الدينيـة وحمـل شـهادة

جامعة الأزهر ذات المكانة المرموقة. وبعد عودته إلى مصر، أنشأ أول معهد لإعداد المترجمين في مصر، وهو دار الألسن، وقد أنشئ على غرار مدرسة اللغات الشرقية Ecole des Langues Orientales في باريس، ثم أشرف بنفسه على ترجمة عدد من النصوص في مجالات العلم النظرى والتطبيقى والتاريخ والجغرافيا والتكنولوجيا، كما انتقى- بغرض الترجمة- نصوصًا أخرى، تقنية، تعالج الشئون القانونية والعسكرية.

الشخصية الشعار على النهضة:

لقد عُدَّ الطهطاوي رمزًا على النهضة (حوراني ١٩٨٣م). ومع ذلك، يظل الطهطاوي صوتًا غير مسموع في تاريخ الترجمة. والسبب الأول في ذلك، كما ذكرت سابقًا، عدم الاعتناء بالتراث العربي في الكثير من الأعمال التأريخية التي هي موضع اهتمام دراسات الترجمة. ويوجد سبب آخر يفسر، أيضًا، عدم الاهتمام الذي تلقاه الترجمة بوجه عام، من حيث هي نشاط فكرى وأيديولوجي، وهو أن كتابات الطهطاوي- وقد منحه التخليص سمعة وتقديرًا- غطت على نشاطه وإنتاجه الوفير في الترجمة.

يذهب لويس عوض (١٩٨٦م، ٣١) إلى أن الطهطاوي "أبو الديمقراطية المصرية، وأبو القومية المصرية وأبو النزعة الدنيوية أو الإنسانية المصرية"، في حين يشير ألبرت حوراني (١٩٨٣م، ٥٤) إليه بوصفه "أول مفكر سياسى كبير في مصر الحديثة". أما أنور لوقا، مترجم كتاب التخليص إلى الفرنسية، فيرى الطهطاوي رمزًا على النهضة العربية (لوقا ١٩٨٨م، ١١). وكما أوضحت سابقًا، فإن التركيز على ما قام به الطهطاوي من دور سياسى وثقافى يفسر قلة الاهتمام بنشاطه في الترجمة، مع أن تأثير الطهطاوي على الفكر السياسى والتعليمى تزايد بفضل نشاطه في الترجمة.

تخليص الإبريز في تلخيص باريز:

في التوطئة إلى التخليص، يصوغ المؤلف الغرض من الرحلة في إطار أهداف البعثة الدراسية، ثم يحدد بإيجاز بنية الكتاب الإجمالية. وفي المقدمة، يصف الطهطاوي حدود العالم الجغرافية. وتضطره التقاليد المرعية في ذلك الزمن أن تنطوى الكتابة على عدد من الإشارات الدينية والإشادة بفضل الوالى راعى البعثة. ويشتمل هذا الجزء، أيضًا، على أفكار عامة حول ضرورة طلب العلم والتنوير، و هي تيمة سائدة تتكرر على طول الكتاب، ثم يقدم الطهطاوي تصنيفًا للعلوم. وتنقسم المقالات الست التي يتألف منها الكتاب إلى أقسام أصغر (فصول). المقالتان الأولى والثانية تدونان بالتفصيل أحداث وصول البعثة إلى الإسكندرية من القاهرة، ثم الإبحار والنزول من السفينة في مرسيليا مع وصف ميناء المدينة وعرض تاريخه، ثم وصف الرحلة البرية من الميناء إلى مدينة باريس. وتتناول المقالة الثالثة وصف معالم باريس وسكانها، وطريقة إدارة الدولة الفرنسية، وهو وصف يكشف عن مهارات المؤلف في الترجمة. وتعطينا المقالة الرابعة تفاصيل عن أعمال البعثة الدراسية وحياة المؤلف في باريس، كما

تنطوي على مقتطفات من مراسلاته مع عدد من الباحثين الفرنسيين، ومنهم المستشرق اللامع سلفستر دو ساسي. أما المقالة الخامسة فتهتم اهتمامًا خاصًا بعرض التصورات التي يمكن الإفادة منها في برنامج بناء القومية المصرية؛ إذ تقدم تقريرًا عن ثورة ١٨٣٠م ضد الملك شارل العاشر ملك فرنسا. وتماشيًا مع التقاليد العربية في الكتابة التاريخية، تعرض المقالة الأخيرة قائمة بأسماء العلوم والفنون، فتقارن بين التقاليد الفرنسية والعربية في تصنيف المعرفة.

لقد رأى المعلقون- الذين عاشوا في فرنسا خلال القرن التاسع عشر- كتاب **التخليص** أكثر قليلاً من تصوير رحلة مسلية؛ فنظروا إليه بوصفه عينة على نوع غريب من الكتابة الأدبية، ولم يروا فيه قيمة من حيث هو رؤية لفرنسا من الخارج. كما عُدَّت الترجمة الكاملة لـ **التخليص** غير واقعية، فلم يلقَ الكتاب اهتمامًا بسبب غرابته الشديدة، فضلاً عن أنه لم يكن متوفرًا لجمهور القراء الفرنسيين. ويستشهد لوقا بكلمة شارل ديديه Charles Didier- وهو ناشر من القرن التاسع عشر- التي أُدْرِجَ فيها الكتابُ إجمالاً تحت صنف كتابة الرحلات المسلية والغريبة، فصرفت تعليقاته **النظر** عن الاهتمام به[٣]. ومع أن مقتطفات من الكتاب تُرجمت إلى الفرنسية واستخدمها إرنست رينان (١٨٨٢م)، فقد ذهب لوقا (١٩٨٨م، ٣٣) إلى أن تلخيص الكتاب تلخيصًا مبتسرًا أسهم في تضليل رينان؛ مما لعب دورًا في تدعيم موقفه الصريح المضاد للنزعة الدينية الإكليركية. ويرى جاي سورمان Guy Sorman (٢٠٠٤م، ١٢) أن تفسير عمل الطهطاوي تفسيرًا مغلوطًا من قِبل الصحفيين الفرنسيين قد أدى، أيضًا، برينان إلى القول بأن "المسلمين يكرهون العلم".

يمكن وصف ترجمتيْ لوقا ونيومان الكتاب بأنهما من التراجم التي تنتسب إلى تقليد مدرسة الاستشراق. ويصدق هذا الوصف- بوجه خاص- على نص نيومان الذي أدين له بالعرفان؛ فالترجمات الإنجليزية التي أستشهد بها في هذه الورقة من ترجمته، وقد زودها بهوامش شارحة تقدم معلومات قيمة، معجمية وتاريخية وأدبية، مما يساعد على فك عُرى التناص المركّب الثرى الذي ينطوي عليه كتاب **التخليص**. وإنْ كان في ذلك ما يبرز "أجنبية" النص العربي، التي تتعارض مع منهج كتاب الطهطاوي الذي يهدف إلى "إضفاء الألفة". فالكتاب يمكن قراءته بوصفه إضفاء ألفة على ما هو أجنبي، أو لو استخدمنا عبارة إدوارد سعيد في مناقشته الاستشراق: "إضفاء الألفة على الغريب" (سعيد ١٩٧٩م، ٦٠). ويرى الفيلسوف المصرى حسن حنفى (١٩٩١م)- في سياق دعوته إلى تأسيس علم الاستغراب (Occidentalism) ردًا على أبنية الاستشراق- أن الغرب ليس مجرد مصدر معرفة فحسب بل يُعَدُّ موضوعَ مساءلة أيضًا.

وأعتقد أن اهتمام الطهطاوي بالمعرفة التي اكتسبها من دراساته في فرنسا- بل وفضوله الفكرى الذي حمله على رسم تصور عن "الآخر"- يمثل نواة علم الاستغراب المبكرة. ويتعارض ذلك مع تفسير الاستغراب تفسيرًا اختزاليًا يشيع في نمط بعينه من الخطاب، ويتجاوب مع الإحساس بحالة من العداء المنصوب تجاه تمثيل الغرب تمثيلاً خاصًا ترجع جذوره إلى أواخر القرن الثامن عشر حين كان رد فعل على التنوير، وهي حالة عداء يؤكد

عليها مؤلفو الاستغراب: الغرب في عيون أعدائه (بُروما Buruma ومارجاليت Margalit ٢٠٠٤م).

استراتيجيات التمثيل والترجمة في التخليص:

يفصِّل كتاب التخليص القولَ في قضايا التمثيل وانتقاء أمور بعينها وتسليط الضوء عليها ثم الحياد تجاه أمور أخرى مما تمليه صورة فرنسا التي كان يريد الطهطاوي إشاعتها ونظرًا لأن الكتاب يتضمن مقتطفات مترجمة ينتزعها الطهطاوي من مجالات معرفية وفنية مختلفة– ما بين نصوص تشريعية أساسية وكتابات علمية، وشعر ومراسلات شخصية– فمن الممكن استخدام الكتاب في إلقاء الضوء على ممارسات الترجمة واستراتيجياتها.

يشرح الطهطاوي ويترجم باريس، بل وفرنسا كلها ضمنًا، عبر تعميمات وقياسات تمثيلية؛ فيعقد أوجه شَبه بين فرنسا ومصر، يقول على سبيل المثال "فإن إسكندرية عينة مرسيليا ونموذجها" (الطهطاوي ١٩٧٣،٣٩– نيومان ٢٠٠٤، ١٣١) [4]، في محاولة منه لتقليل الاختلافات إلى الحد الأدنى. كما يكثِّر عنده عقد مقارنات بين الشخصية الفرنسية والشخصية العربية:

> ومما يستغرب أن في رجال العسكرية منهم مَن طباعه توافق طباع العرب العرباء في شدة الشجاعة الدالة على قوة الطبيعة، وشدة العشق الدالة ظاهرًا على ضعف العقل، ومزاجهم كالعرب في الغزل بالأشعار الحربية، فقد رأيت لهم كلامًا كثيرًا يقرب من كلام بعض شعراء العرب مخاطبًا لمحبوبته (الطهطاوي ١٩٧٣، ١٦٢– نيومان ٢٠٠٤، ٢٥٦) [5].

أو يعيد القول مرة أخرى: "ظهر لي بعد التأمل في آداب الفرنساوية وأحوالهم السياسية أنهم أقرب شبهًا بالعرب منهم للترك ولغيرهم من الأجناس" (الطهطاوي ١٩٧٣، ٢٥٦– نيومان ٢٠٠٤، ٣٦١) [6].

وكان مما اصطنعه الطهطاوي واستخدمه في التغطية على "أجنبية" النموذج الفرنسي، إشاراته إلى مصر القديمة، ذلك الماضي المجيد الذي كان من نتائج الحملة الفرنسية علىّ مصر ١٧٩٨م– ١٨٠١م أن أعادت اكتشافه ودراسته، فعلى سبيل المثال يعلق الطهطاوي في خاتمة **التخليص** على الأسماء المرسومة على الآثار قائلاً: "والقصد منه أن تبقى آثاره لتذكر رجوع البربون في فرنسا" (الطهطاوي ١٩٧٣، ٢٤٥– نيومان ٢٠٠٤، ٣٥٧) [7]، مخبرًا القارئ أن "كتابة تلك الرسوم من عادة الإفرنج، تأسيًا بالسلف من أهالي مصر وغيرهم. فانظر إلى بناء أهل مصر للبرابي وأهرام الجيزة" (السابق نفسه) [8]. وتضطلع الإشارة إلى التشابهات بغرضين من أغراض مشروع الطهطاوي في الترجمة والتمثيل: الأول– كما قلت من قبل– يجعل فرنسا أقل أجنبية، أما الثاني فيمهد السبيل أمام إضفاء الشرعية على الماضي القديم السابق على الإسلام بوصفه مقومًا من مقومات الهوية القومية الوليدة. وقد تناولت دراسات الترجمة بالتفصيل دور الماضي في بناء الحاضر من وجهات مختلفة (Zuelow 2002)، ويتجاوب توظيف الطهطاوي الانتقائي للميراث الثقافي المصري والإسلامي المشترك

تجاوبًا واضحًا مع مهمة "علماء الآثار الذين يعيدون اكتشاف الماضي المشترك لدى شعب ما فيعيدون تفسيره سياسيًا من أجل بعث الجماعة من جديد" (سميث ١٩٩٤، ١٩).

وحين يضطر الطهطاوي إلى التعرض لبعض عادات الفرنسيين اللافتة بغرابتها، نجده بالأسلوب نفسه يبذل قصارى جهده في شرحها، فمثلاً يكتب التعليق الآتي: "ويتعلق بالرقص في فرانسا كل الناس، وكأنه نوع من العياقة والشلبنة لا من العشق، فلذلك كان دائمًا غير خارج عن قوانين الحياء، بخلاف الرقص في أرض مصر فإنه من خصوصيات النساء لأنه لتهييج الشهوات" (الطهطاوي ١٩٧٣، ١٢٢– نيومان ٢٠٠٤، ٢٣١)[٩].

وكان بمقدور الطهطاوي التعليق بالسلب على بعض عادات الفرنسيين لكنه في الأساس يجهد من أجل جعل "الآخر" مقبولاً. فكتابه **تخليص الإبريز** يكتسب الشرعية حين يجعل من الفرض الديني الخاص بطلب المعرفة أساساً له، وكذلك حين يعقد أوجه شَبَه وتوازيات بين "الفرنجة" والعرب. وقد تنبه معلم الطهطاوي، المستشرق الفرنسي دو ساسي، إلى ما يقوم به الطهطاوي من عملية بناء "الآخر" عبر الترجمة، حيث يعلق على حقيقة أن الطهطاوي حاضر على طول تحيزاته (يستشهد به نيومان ٢٠٠٤، ٢٨١). وتحدث عملية التوسط على أساس المضمر لدى المترجم من ثقافته، مما يسمح له بالمغامرة في الفضاء الجديد الذي تقدمه الثقافة والمعرفة الفرنسية، على أساس أنه مفوّض ثقافيًا، بكل ما يحمله هذا التفويض من انحيازات ملزمة وما يشتمل عليه من مفترضات المكانة اللاهوتية. وتكمن قدرته على التوسط في أعماق التلاقي بين ما يبدو أنه أيديولوجيات متصارعة يَتَمَنَّعُ بعضها على بعض.

وتفرض تسوية هذا الصراع على الطهطاوي أن يُطَمْئِنَ قراءه في الوطن، وأن يقوم بالنقد من خلال المؤسسات الدينية والسياسية. وتصبح عملية مواءمة العلم الأجنبي واستملاكه أمرًا مشروعًا بإظهار أن السياق الجديد ليس سياقًا مغايرًا، وباستدعاء الشرعية الدينية التي تحث على طلب المعرفة، وبصفة خاصة حين تدور الشبهات حول بعض الأعمال الأجنبية. في سياق مشروع الطهطاوي، تلعب الإشارة إلى الماضي والوظيفة التي من المحتمل أن يؤديها– سواء الماضي المتمثل في الميراث المسلم أو ما تمتاز به مصر من علاقة بحضارة قديمة– دورًا في خلق الحاضر، وتلك قضية تجادل حولها منظور النزعة القومية (انظر على سبيل المثال، سميث ١٩٩٤).

وحتى يحظى الآخر بالقبول، عليه أن يكون مألوفًا. ولذا، يركز الطهطاوي على أوجه الشَبَه ويعقد قياسات تمثيلية، وقد وضحت ذلك بالأمثلة. كما أن استخدامه أعراف الكتابة العربية وأشكالها– مثل تضمين المدائح والنثر الإيقاعي (السجع)– فضلاً عن إشاراته إلى عصر **الإسلام الذهبي**، تضع نصه ضمن حدود النَسَب نفسه: "زمن الخلفاء" (عصر الخلفاء)، اهتمامهم بالعلم وتشجيعهم على حركة الترجمة (الطهطاوي ١٩٧٣، ١٧–١٩٧٣– نيومان ٢٠٠٤، ١٠٦). ولا تُعَدُّ هذه الإشارات مجرد أعراف بلاغية؛ فالارتباط بالتراث يمثل نواة معظم السرديات الإسلامية. في عام ١٩٧٠م، كتب أنور عبد الملك مجادلاً بأن الغاية من التيار

الحديث في الأصولية الإسلامية "استعادة مجد الماضي عن طريق تجديد التراث التاريخي بمسايرة المتطلبات الملحة والحتمية التي تفرضها الأزمنة الحديثة، بدلاً من تحويل أشكال الواقع الراهنة تحويلاً تقدميًا" (أنور عبد الملك ١٩٨٣، ٥). وبالمقابل، ينطوي موقف الطهطاوي على إمكان هذا التحويل، وهو موقف يتكرر فيما يشبه رجع الصدى في بعض اتجاهات النزعة الإسلامية المعاصرة؛ ذلك أن الارتباط بالإسلام الكلاسيكي تيمة مألوفة لدى بعض المصلحين المسلمين الذين يرون أن العلوم الضرورية لتحديث الأمة تبدأ من العلم الإسلامي العربي في العصر الوسيط. تكمن دلالة هذه الارتباطات التي يؤسسها الطهطاوي في عملية إضفاء الشرعية، ويلزم عن هذه الارتباطات علاقة بين القوة والمعرفة، بل وتدعمها (فوكو ١٩٦٩).

النزعة الدنيوية:

كان لزامًا على الطهطاوي، في تلاقيه مع فرنسا ومؤسساتها، تسوية ناتج آخر من نتاجات التنوير في أوربا: النزعة الدنيوية. بأسلوب ماكر، فصل نابليون نفسه عن النصرانية، مما جعل فرنسا تبدو في سياق نزعة دنيوية محايدة إلى حد ما ولا تنفصل عن الديمقراطية الليبرالية، وبذلك "استمال قلوب المصريين وعقولهم"، و هي استمالة لعبت– بشكل مفارق– "دورًا تحريضيًا في التعجيل بنشوء الوعي السياسي في البلاد" (سليمان ٢٠٠٣، ١٦٩). وإلى حد ما، نجح الفرنسيون– في سياق حملتهم على مصر– في تعديل الاتجاه الذي مضت فيه ثنائية الإسلام/النصرانية. فعبد الرحمن الجبرتي (١٧٥٤– ١٨٢٥)– المؤرخ المصري الذي كان معاصرًا للحملة الفرنسية– يقول إن "الفرنسيين لا علاقة لهم بالصليبيين" (حسين ١٩٨٨، ٣٢٠)، ويرى أن الحملة الفرنسية أدت إلى "تشجيع مبدأين رئيسيين: النزعة القومية المصرية والحكم الديمقراطي" (مستشهد به في عوض ١٩٨٦، ١٠). ويبدو أن هذا الموقف المحايد كان محل اهتمامات معاصرة، وبخاصة حين تصبح النزعة الدنيوية سردية خلافية في عدد من الدعوات الحديثة المنادية بالهوية القومية، وكذلك حين تُفهم فهمًا مغلوطًا– في كثير من الأحيان– بوصفها دعوة ضد الدين، واردة من الخارج. وقد اتضح ذلك من خلال المناقشات (العقيمة في الغالب) التي احتدمت عقب حظر الرموز الدينية اللافتة للنظر في مدارس الدولة الفرنسية، وقد انشغلت هذه المناقشات بقيمة الحظر الرمزية أكثر من الانشغال بمؤدياته العملية المحدودة نوعًا ما، كما انشغلت بالاضطراب الاجتماعي في بعض "الضواحي" الفرنسية الأكثر حرمانًا؛ مما أدى بالكثيرين إلى مناقشة النموذج الفرنسي في الاستيعاب العنصري ولفت الانتباه إلى أن "النزعة الدنيوية وإنْ كانت تعني انفصال الكنيسة عن الدولة، ف هي تعني أيضًا احترام الاختلاف" (ستاسي ٢٠٠٦).

إن ما عدَّه الطهطاوي نقصًا في تدين الفرنسيين الذين "لا يعتقدون اعتقادات دينهم ولا يتعبدون بعبادات النصرانية..." (الطهطاوي ١٩٧٣، ١٥٥– نيومان ٢٠٠٤، ٢٤٩)[١٠]، هذا الفهم كان هو الأقرب إليه، وعلى ما يبدو فإن المؤلف يقوم بمحاولة مدروسة لـ"تحييد"

الإيمان المسيحي لدى الفرنسيين، إلى درجة أن سلفستر دو ساسي يرد على الطهطاوي قوله: "ثم إن مسيو دساسي لما اطلع على ذلك كتب ما نصه: قولك إن الفرنساوية ليس لهم دين البتة وأنهم ليسوا نصارى إلا بالاسم، فيه نظر" (السابق)[11]. ويورد الطهطاوي في مقالته الثالثة ردَّ دو ساسي عليه[12] ثم يعلق بقوله إن دو ساسي "من أرباب الديانة وعددهم نادر لا حكم له" (الطهطاوي ١٩٧٣، ١٥٦- نيومان ٢٠٠٤، ١٤٩)[13]. ومن الممكن أن يفيد ذلك في توضيح طبيعة عملية التمثيل الفاعلة هاهنا، و التي بمقتضاها يتم انتقاء ما يوضع في الصدارة من جهة وما يتم التشطيب عليه من جهة أخرى. في هذا السياق، يمكن احتساب فرنسا المغالية في "الدنيوية" أقل تهديدًا وأكثر قبولاً في إطار الثقافة المنشودة.

حتى الآن، دارت مناقشتي حول السمات التي ارتأى الطهطاوي إبرازها أو تحييدها. وقد استخدم استراتيجيات لغوية حتى يحقق عملية التمثيل هذه، وهي استراتيجيات تتراوح بين كتابة التعبيرات والكلمات الفرنسية بحروف عربية (= التعريب transliteration) وإعادة استخدام معجم العربية. يشير التعريب إلى موضوعات أو مفاهيم جديدة كان يصادفها الطهطاوي أثناء قراءاته نصوصًا فرنسية، فكان يقدم لها في العادة بنوع من الوصف أو الشرح يقربها، قدر الإمكان، من موضوعات مألوفة لدى قرائه المصريين. في عدد من الشواهد، تعني عملية الوضع أو الاشتقاق المعجمي lexicalization أن التعبير المستعار خاضع لقواعد النحو العربي (صيغة الجمع في العربية) أو يتم تهيئته وتكييفه حتى يسهل نطقه.. وعبر ممارسات لغوية محددة، تتواتر على طول الكتاب عمليةُ إضفاء الألفة على الآخر بنبرة متمركزة عرقيًا؛ حيث يبتدع الطهطاوي عددًا من التعبيرات تتماشى مع معيار اللغة العربية الحديثة. وفي حالات أخرى، يستبدل بها صياغات أكثر "محلية".

غير أن الأكثر لفتًا للانتباه مراجعته تعبيرات عربية قائمة من الممكن أن تدل، عبر التغيرات الدلالية، على معنى أعم أو جديد. ولعل تعبير "حرية" ترجمةً لـ "liberte" يُعدُّ مثالاً على ذلك. ويعلق نيومان على استخدام الطهطاوي له بأنه "أول استخدام لكلمة 'حرية' في الأدبيات العربية بالمعنى الأوربي للحرية الشخصية، فقد كانت الكلمة تعني في السابق مجرد مقابل لـ 'العبودية'" (نيومان ٢٠٠٤، ١٩٥ن ١٩٦، هامش ٧ - وانظر أيضًا ٢٠٠٤، ٢٠٦، ٣١٢). بل وإن "الحرية" قيمة مثالية أخرى يشترك فيها الفرنسيون مع العرب: "وأقوى مظنة القرب بأمور كالعرض والحرية والافتخار" (الطهطاوي ١٩٧٣، ٢٥٦- نيومان ٢٠٠٤، ٣٦١)[14]. يكتب الطهطاوي المترجم حين "يشرح" مفهوم الحرية أن الحرية هي عين ما يطلق عليه عندنا "العدل والإنصاف"[15] اللذين هما ركنا النظرية السياسية في الإسلام (الطهطاوي ١٩٧٣، ١٠٢- نيومان ٢٠٠٤، ٢٠٦). وبوصفه مترجمًا يبذل الطهطاوي جهدًا كبيرًا، فهو يستخدم تعبير "الحرية" ليشير أيضًا إلى الحزب الليبرالي في فرنسا (الطهطاوي ١٩٧٣، ٢٠١)، ويعلق نيومان (٢٠٠٤، ٣١٢، هامش ٣) على التباس التعبير عنده، حين يشير إلى "أصحاب راية الحرية" (يقصد المنتمين إلى الحزب الليبرالي؟) (الطهطاوي ١٩٧٣، ٢٠٨).

ولعله من المفيد أن نقابل هذا التوزيع المفهومي الذي يحدث أثناء عملية الترجمة بمناقشة مصطلح "الحرية" في مقالة حديثة، محمَّلة أيديولوجيًا، عن ضرورة الديمقراطية في العالم العربي على الطريقة الأمريكية (Metraux 2004). تضع المؤلفة في مقالها فرقًا لافتًا بين "الرؤية الإيجابية عن الحرية في الشرق" و"الإدراك السلبي لها في الغرب". و هي تصوغ حجتها من خلال مناقشة تمهيدية للتحرر الإيجابي بوصفه قرين مفهوم تحقق الذات والقدرة على تكوين اختيارات واضحة، في مقابل مناقشة التحرر السلبي الذي يكتفي بحماية الأفراد من تدخل الآخرين وتطفلهم. ثم تستطرد ميتروكس Metraux إلى مناقشة تصور الحرية عند العرب في علاقتها بعقيدة المسلم. ولعل هذه الآراء الجوهرانية عن "تصور الحرية تصورًا مغلوطًا" تقطع الطريق على ما تنطوي عليه الثقافات من تداخل مركب، وتشجع على دعاوى مفتعلة عن صدام الحضارات، وقد نجح هذا المقال في القيام بذلك. وبطبيعة الحال، يمكن القول إن مصطلح "الحرية" في الخطاب القومي العربي من الممكن تفسيره في الغالب على أنه إشارة إلى الحرية السلبية في النضال من أجل تقرير المصير وتحقيق الاستقلال عن السيطرة الأجنبية أو الاحتلال (والكيان الفلسطيني يمثل حالة في صميم الموضوع)، كما أن نفوذ الدين المتعاظم في عالم مكرس بأشكال فاشلة من القومية العربية يقيد الحرية بحدود ما لا يتعارض مع العقيدة. ومن ناحية ثانية، فإن مراجعة أصول الكلمات ومعانيها القديمة– و هي المراجعة التي تجدها ميتروكس Metraux مسعفة في إخبار القارئ أن "الحرية" تشير إلى "الفوضى" في العصور السابقة على الإسلام– لا تصمد في وجه ما يقدمه تطور اللغة[16] ودراسات الأيديولوجيا من وجهات نظر. إن المعنى ليس ساكنًا، ولذلك فكلمة "حرية"– بعيدًا عن الاحتمالات السياسية والتاريخية التي يتلون بها استخدامها في الخطاب حتمًا– تؤشر على مجال كامل من الحريات، ولا تقتصر فحسب على مطالب العدل والإنصاف الاجتماعي، وإنْ كان الإلحاح على هذه المطالب قوى في السياق الجيوسياسي الراهن. وعلى كل حال، يقدم الطهطاوي تعريفًا للحرية أكثر شمولاً في عمله اللاحق، وهو كتابه المرشد. ويوجد مدخل إلى وضع مفهوم عن "الحرية" أكثر اكتمالاً، مؤسس على قراءة دقيقة لاستخدامات المصطلح وتفسيراته في خطابات القومية العربية السابقة والمعاصرة[17] وكذلك في الإسلام السياسي، من منظور اللغة والأيديولوجيا بوصفها عناصر تتحرك حركة دائبة غير مستقرة.

لقد واجه الطهطاوي ما يمكن القول بأنه يشكل مفاهيم أيديولوجية مفتاحية في الخطاب المعاصر. ولعل مصطلح الأمة يعد مثالاً على المصطلحات ذات الحمولة التي تم توظيفها بطريقة أو بأخرى، فـ الأمة هي جماعة المسلمين أصحاب العقيدة. ثم صارت الأمة في خطاب القومية العربية الدنيوى تنظيمًا لـ"العربية" (العرب). إذ تشير "الأمة العربية" إلى جماعة موحدة من الناس تشترك في ثقافة واحدة وتاريخ واحد[18]. وبعد خمس سنوات، عاد الطهطاوي إلى الوطن، فقام بتشخيص داء الأمة (الجماعة)، وهو داء ناشئ عن غياب الحرية، ثم اقترح ديمقراطية التعدد الحزبي علاجًا. وقد استخدم الطهطاوي هذا المفهوم عن الأمة ضمن حدود الهوية القومية الوليدة التي دعت إلى الاستقلال عن الباب العالي. ومن

ناحية أخرى حين أعيد مفهوم الأمة- الذي تم تحديثه للمرة الأولى من خلال النزعة القومية- إلى معناه الأولى الدال على الجماعة الإسلامية بعد أن نقحها الإسلام السياسى، صار هذا المفهوم هو نفسه ما يهدد الدولة القومية وحدودها الجغرافية.

إن قضية المواطنة، و هي القضية التي احتلت بؤرة الدراسات الحديثة (بن حبيب ٢٠٠٠)، وتكاد تعصف بها العولمة بما تنطوى عليها من تضمينات سلبية عن الدولة القومية، كما تكاد تعصف بها أيضًا الدعاوى المتزايدة عن الولاء الدينى أو العرقى- هذه القضية أثارها الطهطاوي في كتابه حين بدأ في ترجمة الدستور الفرنسى وشرحه. وقد ترجم الطهطاوي مفهوم الـ citizen إلى "مواطن"، وهو مفهوم يتعارض مع الفكرة المعتادة عن الذوات، كما يتعارض مع ما يتمتع به الحاكم من قوة مطلقة. وعلى المترجم- في هذا الموضع- أن يتقدم بحذر؛ لأن ثمة صراعاً في الأيديولوجيات يترتب على ما يفعله. كيف يمكن لفكرة المواطنة أن تناسب حاكم مصر الذي يتمتع بسلطة مطلقة، وهو ولى نعمة الطهطاوي؟ إن مؤلف **التخليص** ليس مراقبًا مستقلاً يحتل مسافة بينية محايدة، بل إنه يتموضع بقوة في مركز ثقل الثقافة و"الاقتصاد السياسى". غير أنه كان لزامًا عليه أن يعود إلى المفاهيم الحديثة التي ربما تفسر له أسباب سيادة أوربا، مخاطرًا بإغضاب محمد على، ومضطرًا إلى مجاهدة السلطة المرجعية التي يتمتع بها علماء الأزهر.

ولعل إيمان الطهطاوي بسلامة خلفيته الثقافية والدينية كان يدعم تمثيله لفرنسا. ولأنه مترجم تمتد جذوره في التراث العربى الكلاسيكى والثقافة الدينية التقليدية عبر نسبه العائلى ودراساته في الأزهر، ففى داخله يدور صراع مع الصورة التقليدية عن المترجم من حيث هو هجين يحتل مسافة "بينية". بل وينطبق ملمح التهجين- بهذا المعنى- على مجموعات لاحقة من المترجمين داخل سياق النهضة العربية (وأنا أفكر على وجه الخصوص في المترجمين اللبنانيين والسوريين الذين جاءوا إلى مصر هربًا من الحاكم العثمانى فأشاعوا إرثهم الفرانكفونى، بالإضافة إلى معرفتهم بالعربية المعيارية ولهجات محلية مختلفة). وعلاوة على ذلك، كانت إقامة الطهطاوي في فرنسا- بصفته عضوًا في البعثة التي أرسلها حاكم مصر- مشروطة ببرنامجه الدراسى والمحيط العام الذي كان متأثرًا به، والذي تشكل من أقرانه الطلاب وعلاقته بمجموعة من المستشرقين ومعرفته الشخصية بفرنسا التي كانت محدودة بحدود مدينة باريس إلى حد كبير. ولو استعرنا مصطلحات فوكو، فقد كانت "إرادة الحقيقة" و"إرادة المعرفة" لدى الطهطاوي مستندة إلى الدعم المؤسسى ومقيدة برعاية حاكم مصر والولاء له، بما أنه هو الذي عهد إليه القيام على الشئون الدينية- بتسوية الصدمات الثقافية والأيديولوجية- حتى يكتمل نجاح ما تصبو إليه البعثة. وحين يقارن لوقا عبارة التهنئة التي قالها مطران باريس الكبير بعد احتلال الفرنسيين للجزائر: "كون الملة المسيحية انتصرت نصرة عظيمة على الملة الإسلامية"[19]، و هي العبارة الواردة في **التخليص**- حين يقارنها لوقا بتغاضى الطهطاوي عن الحدث لكونه "أمورًا سياسية"[20] (الطهطاوي ١٩٧٣، ٢١٩- تيومان ٢٠٠٤، ٣٢٧)، فإن لوقا- بذلك- يسلط الضوء على

عقلانية الطهطاوي (لوقا ١٩٨٨، ٢٧). بل ومن الممكن القول، أيضًا، إن مؤلف **التخليص** بوصفه ممثلَ حاكمٍ مصر– ولو أخذنا في الحسبان المتلقين المصريين الذين يتوجه الطهطاوي إليهم– كان حريصًا على عدم إدانة عملية الاحتلال التي كان من الممكن أن تتورط فيها مصر ومحمد على بقبول الموافقة على تقديم قوات برية (جُلين Julien ١٩٨٦، مستشهد به في نيومان ٢٠٠٤، ٧٤) لتدعيم الهجوم الفرنسي على الجزائر[٣١].

يرى آلان روسيليون Alain Roussillon (٢٠٠١، ١٤٠– ١٤٦) إمكان وجود قراءات مختلفة لعمل الطهطاوي. ذلك أن تفسير **التخليص** يركز إما على جانب الأصالة، بالنظر إلى مجموع الإشارات إلى الأماكن الثقافية المصرية والعثمانية والعربية والمسلمة، أو على الإلحاح على "التحديث" بوصفه قوة يمكن تسخيرها لصالح الأمة. فالأصالة الثقافية والمعاصَرة تمثلان نقطة المركز في أكثر المشروعات قومية. وبفضل عمله مترجمًا ومعلمًا يدعو إلى التغيير الاجتماعي والفكري، أرى أن الطهطاوي– لو أعدنا صياغة إشارة ببير بورديو إلى المفكرين– يُعَدُّ الوسيط الذي يقوم بدور المراقب والوكيل الاجتماعي؛ فكتابه لا يحمل معنى القطيعة بين التراث الإسلامي والثقافة الأوربية. ولعله من الضروري قراءته– كما ذكرت سابقًا– في سياق حركة الإصلاح التي ينتمي الطهطاوي إليها، وفي سياق العلاقة التي سعت هذه الحركة إلى تأسيسها بين الإسلام والتحديث. وتلك هي القضية الرئيسية لو سلمنا بوجهة نظر المفكر المصرى نصر أبو زيد؛ فالصراع الذي نشاهده اليوم لا يدور بين الإسلاميين والدنيويين بل يدور– على الأصح– بين مَن يسعون إلى تحديث الإسلام ومَن يريدون "أسلمة" الظرف الراهن (أبو زيد ١٩٩٥). ومع ذلك، يظل هذا الرأى "وصفيًا" في الأساس، وهذا الموقف الوصفي– فيما يرى نيومان (٢٠٠٤، ٩٠– ٩١)– لا مجال معه للبحث في تطابق الطهطاوي مع بعض وجهات النظر الخلافية التي يقدمها مفكرو التنوير، وإنْ كان لويس عوض يرى أن "الطهطاوي يتوافق مع الليبراليين الفرنسيين في عصره كما هو واضح من كتاباته" (عوض ١٩٨٦، ٢٦). لقد بلغت النزعة القومية، وما ينشأ عنها إجمالاً من نزعة عروبية، الذروة في خمسينيات القرن العشرين، في حين أن جذورها ترجع إلى القرن التاسع عشر. وحديثًا، نشرت دراسات عديدة حول استجابات المسلمين للحداثة، إحداها وهو الذي يتصدر خطاب الليبرالية الإسلامية، يدور حول كيفية التلاقي مع الآخر، وفي ذلك تتنافس تيارات متصارعة.

أما وجهة النظر المتفائلة، إلى حد ما، في هذا المشروع فقد تمت صياغتها في سياق تاريخي بالضرورة. يرى حوراني أن "الطهطاوي قد عاش، وعمل، في فترة تاريخية محظوظة، كان فيها التوتر الديني بين الإسلام والمسيحية هادئًا ولم يحلّ محله بعدُ التوتر السياسي الجديد بين الشرق والغرب" (حوراني ١٩٨٣، ٨١)، ويتحدث ويندل Wendell عن "راحة قصيرة في صراع الألف عام" (Wendell 1972, 78). ومع ذلك، ففي أوربا التي كانت لا تزال نموذجًا ولم تصبح بعدُ خصمًا، لعبت التسوية الأيديولوجية بين التنوير وردود الفعل في أواخر القرن الثامن عشر على رسالته العالمية والعقلانية دورًا في بناء النزعات

العقلانية التي كانت موجودة من قبل. وفي داخل الجماعة المسلمة نفسها، كان التنافس دائرًا بين التقليديين والحداثيين، وهو الصراع الذي كان يتوجه إليه الطهطاوي- على حذر- بنزعته التوفيقية. وتتضح هذه النزعة التوفيقية، التي نتجت عن الترجمة، وضوحًا كبيرًا في أحد أعماله اللاحقة، وهو كتاب **مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية**. ففيه يرسم الطهطاوي معالم مشروع عقلاني، من خلاله تكون "كل الفضائل التي يجب على المؤمن أن يتحلى بها مع إخوانه في العقيدة إلزامية أيضًا بين مَن يشتركون في وطن واحد، من خلال الحقوق المتبادلة والجمعية الوطنية التي توحدهم" (يستشهد به أنور عبد الملك ١٩٨٣، ٢٩). وتتردد أصداء نزعة الطهطاوي التوفيقية في الحركات الإسلامية الجديدة ذات النزوع السياسي البرجماتي، ويُعَبِّرُ عنها في مصر حزبُ الوسط، الذي يدَّعي مشروعُه الارتباطَ بالحقوق العالمية الشاملة.

الخلاصة:

لقد توصلت من خلال المناقشة إلى أن كتاب **التخليص** عمل مركَّب يسعى إلى عملية مواءمة واستملاك، ويمكن احتسابه رمزًا على برنامج الترجمة القومية في مصر القرن التاسع عشر. ويقدم الكتاب لمؤرخ الترجمة معلومات توضيحية عن ممارسات الترجمة والخطاب، كما يكشف عن الكيفية التي تغدو معها الترجمة عملية كتابة عن ثقافات أخرى. إذ إن عملية التفسير (Geertz 1973)، والتوسط بين اللغات، أمر مركزي في بناء الشخصية القومية والهوية القومية. واستنادًا إلى مناقشة هومي بابا حول "الالتزام الثقافي" (Babha 1994, 3)، افترضتُ في موضع آخر أن مشروع الطهطاوي كان، في حقيقة أمره، نموذجًا على الالتزام "الطوعي" وليس "الصراعي" (Salama-carr 2006, 401). وباللجوء إلى التحليل الاستعادي، فلعله من الممكن القول إن "فنون الفرنجة وعلومهم"، التي أُعجب بها الطهطاوي أيما إعجاب، تستخدمها القوى الإمبريالية وليس المشروع القومي وحده. وقد كان الطهطاوي يكتب قبل الزمن الذي أمكن فيه فصل التحديث عن النزعة الاستعمارية والإمبريالية الأوربية.

يُعَدُّ وصف الطهطاوي رحلته إلى أرض الفرنجة عينة لافتة على الترجمة والتمثيل. والقضايا التي يثيرها في كتابه تتصادى مع المناقشات المعاصرة حول التفاعل الثقافي ومكان النزعة الدنيوية ومجالها في عالم تتزايد عولمته ويتزايد تشظيه في آن معًا. وبشكل غير مباشر، ينشغل الكتاب باهتمامات مثل النزعة العالمية والنزعة القومية، طالما أن ما يحدد الهوية المصرية تواصلُها المتنامي مع الغرب، لكن يحددها في الوقت نفسه الإحالةُ إلى ميراثها الثقافي العربي والمسلم. في عصر الاستقطاب، حين كانت وسائل الإعلام تركز، بشكل مبالغ فيه، على أشكال النزعة الإسلامية الأكثر تطرفًا فتنقل صورة عن عوالم مغلقة على صراعات يصعب السيطرة عليها، في هذا العصر وُجدت أيضًا رؤيةٌ متسامحة مع "الآخر" تسامحًا جوهريًا. وما خلَّفه الطهطاوي من إرث عملية التسوية يدَّعيه أنصار الخطاب الإسلامي

الحداثي: "أبناء رفاعة" (سورمان ٢٠٠٤) الذين يرون أن المصالحة بين الإسلام والحداثة ليست مجرد مطلب "ممكن ومرغوب فيه، بل هو مطلب يتجاوب أيضًا مع أخلص قراءات الدين وأصح قراءات التاريخ" (Charfi 2005, 13). وبشكل لافت، يستدعى اسمَ الطهطاوي أيضًا مَن يندبون القيود المتزايدة على الحرية باسم القيم الدينية. في عقد التسعينيات من القرن العشرين في مصر، قام كريم الراوى– ممثل سكرتير عام منظمة حقوق الإنسان المصرية حينذاك– بتحليل تزايد وطأة الرقابة على النتاج الأدبى والفنى، ولاحظ أن "الحال كما لو كان رفاعة الطهطاوي وأجيال التنوير لم يوجدوا" (الراوى ١٩٩٤، ١١٦). ويلخص جيلبر ديلانو Gilbert Delanoue، بشكل تقريبى، ميراث النزعة التوفيقية التي خلّفها الطهطاوي حين قدم لمواطنيه المرافقين له في البعثة "توليفة من الولاء الدينى والأخلاقى تصلهم بالوطن الأم وتذكرهم بماضى بلادهم المجيد، وقد سافروا إلى الخارج ليتعلموا كيف انفتح الفرنجة على كل أسرار المنجزات الحديثة" (Delanoue 1982, 487).

وبطريقة ذكية، ينبهنا ميشل كرونين Micheal Cronin إلى أنه "باحتساب الترجمة صيغة معرفية مركزية في الفكر السياسى وممارسته، فمن الممكن تخطى القداسة الثقافية التي تنطوى عليها سياسات الهوية (الثقافات من حيث هي كليات موحَّدة منغلقة على نفسها بشكل محكم) وسيطرة عالمية مثالية على المستوى الثقافى (لا يهمها الاختلافات)" (Cronin 2006, 71). إن مشروع التسوية لدى الطهطاوي– وهو المشروع الذي ينصب على التوتر الحتمى بين ما تنطوى عليه الترجمة من طابع عالمى عابر للقومية وانغلاق النزعة القومية– ينجح في زعزعة ما تثيره الهموم المعاصرة؛ إذ يتحدى دعوى صدام الحضارات ويقاومه، تلك الدعوى التي يتم تداولها بشكل جديد فصارت خطابًا سائدًا يوسع من الفجوة بين الدنيويين والدينيين. ومثل هذا الخطاب يحرِّض الإسلام ضد الغرب، ويطمس "الأصوات الإسلامية الموثوق في اعتدالها" (بيكر ٢٠٠٦). إن الأبنية المتناغمة التي رسختها النزعة الدنيوية الجازمة ذات الطابع العسكرى تتعارض مع التعدد الثقافى والتعدد الدينى، وتدفع فحسب إلى خصومات مستقبلية. وقراءة كتاب الطهطاوي تنبهنا إلى أن الصدام ليس حتميًا.

الهوامش :

---

(١) انظر أيضًا بيكر وبرونلى Brownlie بخصوص هذه المسألة.

(٢) (هامش المترجم): تقدم نيللى حنا في هذا الصدد نظرية مختلفة، تناقض بها آراء مدرسة الاستشراق التي سادت حقل دراسات التاريخ العثمانى، وهي الآراء التي رأت الحقبة العثمانية ظلاماً وتخلفاً وانحطاطًا، ونظرت إلى الحملة الفرنسية على مصر بوصفها النور الآتى من أوربا! بخصوص نظرية نيللى حنا المناقضة راجع: نيللي حنا، **ثقافة الطبقة الوسطى في مصر العثمانية**، ترجمة رءوف عباس (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤). وأيضاً: نيللى حنا، **تجار القاهرة في العصر العثمانى سيرة أبى طاقية شاهبندر التجار**، ترجمة وتقديم رءوف عباس (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧).

(٣) ونص الكلام الفرنسى على النحو الآتى:

"Une version complète de cet ouvrage serait impossible et fastidieuse, vu ses interminables longueurs; mais il serait piquant d'en traduire au moins quelques

fragments, ne fût-ce qu'à titre d'échantillon, et pour se rendre compte des impressions de voyage d'un Arabe égyptien trasplanté tout d'un coup sur le boulevard des Italiens" (charles Didier cited in Louca 1988, 32-32).

(٤) (هامش المترجم): فضلت – بدلاً من ترجمة الاقتباسات التي تأخذها المؤلفة عن ترجمة نيومان – أن أقوم بنقل المواضع التي تقتبسها المؤلفة مباشرة عن النص العربي الذي حققه محمود فهمي حجازي ونشره عام ١٩٧٤ تحت عنوان: **أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي مع النص الكامل لكتابه "تخليص الإبريز"**، دراسة وتعليق دكتور محمود فهمي حجازي (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤)، ص ١٦٩. وسوف أشير إليه تاليًا بـ"نسخة حجازي" ذاكرًا رقم الصفحة مباشرة. وعليه، فكل الهوامش التي بها هذه الإشارة من عمل المترجم.

(٥) نسخة حجازي، ٢٩٩.

(٦) نسخة حجازي، ٤٠٢.

(٧) نسخة حجازي، ٤٠٠

(٨) نسخة حجازي، ٤٠١.

(٩) نسخة حجازي، ٢٥٩ و٢٦٠.

(١٠) نسخة حجازي، ٢٩٤.

(١١) نسخة حجازي ٢٩٣.

(١٢) نسخة حجازي، الفصل الثاني عشر من المقالة الثالثة.

(١٣) نسخة حجازي، ٢٩٤.

(١٤) نسخة حجازي، ٤٠٢، ٤٠٣.

(١٥) نسخة حجازي، ٢٣٧.

(١٦) والنقد نفسه يمكن توجيهه إلى إصرار ميتروكس على أنه "لا توجد كلمة عربية تعبر عن الديمقراطية. إذ عند الحديث عن الديمقراطية يستعير العرب الكلمة اليونانية" (٢٠٠٤). وبلا ريب، يندهش المرء من أن كلمة "ديمقراطية" كلمة إنجليزية "بوضوح".

(١٧) على سبيل المثال، في خطاب ميشيل عفلق (١٩١٠– ١٩٨٩)، وهو المفكر السياسي الذي كان له دور في تأسيس حزب البعث ووضع مبادئه الأساسية المتعلقة بـ"الوحدة والحرية والاشتراكية".

(١٨) ولعل أحد الأمثلة على ذلك اهتمام أنور عبد الملك الشديد بـ"المقاومة الفلسطينية التي تحفظ كرامة الأمة".

(١٩) نسخة حجازي، ٣٦٥.

(٢٠) نسخة حجازي، ٣٦٥. ونص تعليق الطهطاوي حرفيًا هو: "مع أن الحرب بين الفرنساوية وأهالي الجزائر إنما هو مجرد أمور سياسية ومشاحنات تجارات ومعاملات ومشاجرات ومجادلات منشؤها التكبر والتعاظم".

(٢١) (هامش المترجم): كانت هناك مفاوضات بين مصر وفرنسا في ذلك الوقت حول أن يدعم محمد علي الهجوم الفرنسي على فرنسا بقوات برية مصرية مقابل تنازلات سياسية تقدمها فرنسا لمصر، وانتهت المفاوضات بالفشل وعدم الاتفاق.

المراجع:

Abdel-Malak, A., ed. 1983. Contemporary Arab Political Thought. Translated from the French by Michael Pallis. London: Zed

Abu Zayd, N.H.1995. Al-tafkir fi zaman al-takfir. Cairo:Sina lil-Nashr

Alrawi, K. 1994. Goodbye to the Enlightenment. Index on Censorship ½: 112-16.

ف

سياسات الترجمة

جاياتيري سبيفاك ت : علاء الدين محمود

تأتي فكرة هذا العنوان(*) من شعور عالمة الاجتماع البريطانية ميشيل باريت بأن سياسات الترجمة تعيش حياة هائلة خاصة بها لو نظرنا إلى اللغة باعتبارها عملية لبناء المعنى(1).

ربما تكون اللغة، من وجهة نظري، واحدة من عناصر كثيرة تجعلنا نضفي المعنى على الأشياء وعلى أنفسنا. أذكر، طبعًا، الإيماءات، وحالات التوقف المؤقت [عن الكلام]، لكنني أذكر أيضًا الصدفة، وحقول قوة الوجود المفردة التي تتضح في المواقف المختلفة، وتتحول عن الخط المستقيم أو الصحيح الذي ينظر إلى اللغة بوصفها فكرًا. أما إضفاء المعنى على أنفسنا فهو ما ينتج الهوية. فإذا أحسسنا أن إنتاج الهوية بوصفها معنىً ذاتيًا، وليس مجرد معنى، يظهر بصيغة جمعية مثل نقطة ماء تحت المجهر، فإننا لن نكون راضين دائمًا، خارج المجال الأخلاقي السياسي في حد ذاته، عن "توليد" الأفكار وحدنا. (افتراض الهوية بوصفها أصلاً قد لا يكون باعثًا على الرضا في المجال الأخلاقي السياسي في حد ذاته أيضًا، لكن النظر إلى هذا الآن سينقلنا إلى مجال بعيد للغاية). ذكرت في الفصل السادس [من الكتاب] أن إحدى طرق مقاومة دعوة التعددية الثقافية الرأسمالية إلى الهوية الذاتية والمنافسة تتمثل في إطلاق اسم "امرأة" على الآخر الذي يتعذر تخيله. وينطبق نفس النوع من الدوافع هنا بصورة أكثر قابلية للبحث والتقصي. وبما أن أحد طرق التغلب على قيود "هوية" الفرد الذي ينتج نثرًا وصفيًا تتمثل في العمل على عنوان شخص آخر على أساس أن الفرد يعمل على لغة تنتمي إلى آخرين كثيرين. وهذا، بعد كل شيء، إغراء من إغراءات الترجمة. إنه محاكاة بسيطة لمسئولية لأثر الآخر في الأنا.

لذا، وردًا على باريت يمكنني بذلك الحس الحر من المسئولية أن أوافق أن مقادير المعنى ليست ما يتم نقله أثناء الترجمة. وانطلاقًا من أرضية ذلك الاتفاق أريد أن أنظر إلى الدور الذي تلعبه اللغة بالنسبة لـ"وكيل"، وهو الشخص الذي يقوم بالعمل أو الفعل، رغم أن النية ليست حاضرة تمامًا بالنسبة لنفسها. مهمة الترجمة النسوية إذن هي النظر إلى اللغة على أساس أنها إشارة إلى آليات الوكالة محددة النوع. فالكاتبة تَكْتُبُها اللغة، بالطبع. إلا أن كتابة الكاتبة تكتب الوكالة بطريقة قد تختلف عن طريقة المرأة/المواطنة البريطانية داخل تاريخ الحركة النسوية البريطانية التي تركز على مهمة تحرير نفسها من ماضي بريطانيا الإمبريالي، وحاضرها العنصري في أغلب الأحيان، إلى جانب تاريخ الهيمنة الذكورية "المصنوع في بريطانيا".

الترجمة بوصفها قراءة

كيف تتعامل المترجمة مع خصوصية اللغة التي تترجمها؟ ثمة طريقة ما تعطل بها الطبيعة البلاغية لكل لغة نظاميتها المنطقية. فإذا أكدنا على المنطقي على حساب هذه التدخلات البلاغية، فإننا نظل آمنين. "الأمان" هو المصطلح المناسب هنا لأننا نتحدث عن المخاطر، عن العنف المُوَجَّه نحو وسيط الترجمة.

شعرت بأنني أواجه تلك المخاطر عندما تصديت مؤخرًا لترجمة بضع قصائد من الشعر البنغالي القرن الثامن عشر. استشهد هنا بفقرة من "تصدير المترجمة" الخاص بي:

ينبغي عليَّ أن أتغلب على ما تلقيته في المدرسة: أعلى الدرجات لأدق مجموعة من المترادفات، التي تتراص بجوار بعضها البعض من خلال تركيب متماسك. لابد أن أقاوم رصانة النثر الشعري الفيكتوري العفيف والبساطة المتكلفة للـ"الإنجليزية البسيطة"، اللتان فرضتا نفسيهما بوصفهما القانون المتعارف عليه ... الترجمة أكثر أفعال القراءة حميمية. أنا استسلم للنص وأنا أترجم. ولهذه الأغاني التي يغنيها أفراد الأسرة يومًا بعد يوم بشكل جماعي قبل أن تتكون الذاكرة الرائقة مكانة حميمة وخاصة بالنسبة لي. وتتخذ القراءة والاستسلام معان جديدة في مثل هذه الحالة. كما يُصَرَّحُ للمترجمة بمخالفة أثر الآخر – قبل الذاكرة – في أقرب مواضع الأنا[1].

غير أن اللغة ليست كل شيء؛ فهي إشارة لا غنى عنها فحسب إلى الموضع الذي تفقد فيه الأنا حدودها. تشير الطرق نفسها التي تعطل بها البلاغةُ أو التشكيلُ المنطقَ إلى إمكانية العَرَضِيَّة العشوائية، بجوار اللغة، وحول اللغة. ولا يمكن لمثل هذا البَذْر/الانتشار أن يكون تحت سيطرتنا. لكننا في الترجمة، حيث يقفز المعنى إلى الفراغ الرحيب بين لغتين تاريخيتين معروفتين، نصبح قريبين منه قربًا خطرًا. كما نشعر عن طريق اللعب بالبلاغية المعطلة التي تكسر السطح بطرق ليست مترابطة بالضرورة بأن كنارات اللغة–النسيج قد تفككت، وتَتَسَلَّت إلى "نسالات" أو تسهيلات[2]. ورغم أن كل فعل للقراءة أو الاتصال جزء من هذا التنسل الخطر الذي يقع بسرعة بشكل ما، فإن الخطر الذي نقع فيه في الوكالة

يواصل التنسل إلى الحد الأدنى فيما عدا في الاتصال وفي القراءة وفي الحب. (ما هو موقع "الحب" بالنسبة للأخلاقي؟ جاهدت إريجاري للإجابة على هذا السؤال كما رأينا). وتتمثل مهمة الترجمة في تسهيل هذا الحب بين الأصل وبين ظله، حبٌ يسمح بالتنسل، ويحجب وكالة الترجمة ومتطلبات جمهورها المتخيل أو الفعلي. تكبت سياسات الترجمة من نص امرأة غير أوروبية في أغلب الأحيان هذه الإمكانية لأن المترجمة لا يمكنها الانخراط في بلاغية الأصل أو أنها لا تعبأ بها بصورة تدل على عدم الكفاءة.

يعمل النسق البلاغي على احتواء الإمكانية البسيطة بأن شيئًا ما قد لا يكون ذا معنى مثل الخطر الممكن دائمًا والكامن في وجود فضاء خارج اللغة. ويؤدى هذا (التحدي) إلى السطح في أكثر صوره إثارة للرعب في محاولة التواصل مع كائنات عاقلة محتملة أخرى في الفضاء. (ومن ثَمَّ تُختَلَف-تُرْجَأ هذه الغيرية أو الآخرية المطلقة لتغدو أنا أخرى تشبهنا، لكن يمكننا التواصل معها بأقل قدر ممكن). غير أن أداءها الأكثر في صورته الخام يقع عبر لغتين أرضيتين، فخبرة الآخرية أو الغيرية التي تم احتواؤها في لغة غير معروفة والتي يجري الحديث بها في بيئة ثقافية مختلفة خبرة غريبة أو مريبة uncanny.

دعنا نرى الآن أن البلاغة قد تعطل المنطق في تلك اللغة الأخرى أثناء إنتاج وكيل ما، وتشير إلى العنف المؤسس للصمت المضمر داخل هذه البلاغة. يسمح المنطق لنا بأن نقفز من كلمة إلى أخرى من خلال ترابطات مشار إليها بوضوح. أما البلاغة فلابد أن تعمل في الصمت بين الكلمات وحولها لترى ما الذي يعمل منه وما مقداره. العلاقة غير المستوية بين البلاغة والمنطق، وحالة المعرفة وتأثيرها، علاقة يتكون العالم من خلالها بالنسبة للوكيل، بحيث يمكن للوكيل أن يتصرف بطريقة أخلاقية، وسياسية، ويومية؛ بحيث يمكن للوكيل أن يكون على قيد الحياة، بطريقة إنسانية، في العالم. وما لم يستطع المرء على الأقل أن يؤسس نموذجًا لهذا بالنسبة للغة الأخرى، فلن تكون هناك ترجمة حقيقية.

لسوء الحظ من السهل للغاية إنتاج ترجمات إذا ما تجوهلت هذه المهمة تمامًا. بالنسبة لي لا أرى اختيارًا بين الطريقة السريعة والسهلة والمتسرعة، والترجمة الجيدة التي تنجزها بصعوبة. ليس هناك سبب يستدعي أن يستغرق إنجاز ترجمة مسئولة وقتًا أطول، فقد يأخذ استعداد المترجمة وقتًا أطول، وحبها للنص قد يكون مسألة إحدى مهارات القراءة التي تستلزم الصبر. لكن إنتاج مادة النص في حد ذاته لا يلزم أن يكون بطيئًا.

يتم الآن إعداد نوع من بناء كولونيالي جديد للمشهد غير الأوروبي دون معنى بلاغية اللغة. فليست هناك حجة لتحقيق الراحة يمكن أن تكون مقنعة هنا. تلك هي الحجة دائمًا، على ما يبدو. وهنا انتقل من مفهوم باريت المكن عن مسألة اللغة في ما بعد البنيوية. أوضحت ما بعد البنيوية لبعض منا أداء الوكيل ضمن مفهوم ثلاثي للغة (على أساس أنه البلاغة، والمنطق، والصمت). لابد أن نحاول أن ندخل ذلك الأداء أو نخرجه، كما يخرج المخرج مسرحية ما، وكما يفسر ممثل ما النص؛ ويتطلب ذلك نوعًا من الجهد مختلفًا عن اعتبار الترجمة مسألة مترادفات؛ وتركيب وألوان محلية.

وحتى أكون ناقدة ليس إلا، تأجيل الفعل إلى إنتاج الترجمة الطوبوية ليس بالأمر العملي. لكنني عندما أسمع دريدا، بشكل مبرر للغاية، وهو يشير إلى الصعوبات بين اللغة الفرنسية والإنجليزية، حتى عندما يوافق على الحديث باللغة الإنجليزية – "لابد أن أتحدث بلغة ليست لغتي الأصلية لأن ذلك سيكون أكثر عدلاً" – أرغب في المطالبة بهذا الحق لنفس الشكوى المحترمة الخاصة بنص امرأة باللغة العربية أو الفيتنامية[1].

الأكثر عدلاً هو أن نفتح المجال لأكبر عدد من نصيرات المرأة. لذا لابد أن يُطلَب من هذه النصوص الحديث بالإنجليزية. الأكثر عدلاً أن تتحدثي بلغة الأغلبية عندما يعطى عدد كبير من نصيرات المرأة من قبيل الحفاوة لمناصرة المرأة الأجنبية حق الحديث، بالإنجليزية. أما في حالة الأجنبية المنتمية إلى العالم الثالث، فهل قانون الأغلبية هو قانون اللياقة، قانون المساواة الديمقراطية، أم "قانون" الأقوى؟ يمكننا التركيز على هذه الحيرة. ليس هناك بالضرورة بريق بشأن الرؤية النسوية الغربية. (بدت لي دائمًا "النظرة الطبيعية" لعرض جاك لاكان للبنية النفسية للرؤية من خلال السلوك السياسي الجماعي نظرة مهتزة إلى حد ما). ومن ناحية أخرى، ليس ثمة نبل جوهري في قانون الأغلبية أيضًا. هذه مجرد أسهل الطرق لأن تكون "ديمقراطيًا" مع الأقليات. ففي فعل الترجمة الجماعية إلى الإنجليزية يمكن أن تحدث خيانة للنموذج المثالي الديمقراطي نحو قانون الأقوى. ويحدث هذا عندما يُتَرجَم كل أدب العالم الثالث إلى نوع من الترجمة معها، بحيث يصبح أدب امرأة في فلسطين شبيهًا، من خلال ما تحسه من النثر، بشيء ما خاص برجل من تايوان. بلاغية اللغة الصينية والعربية! السياسات الثقافية لمنطقة الباسيفيكي–آسيا الرأسمالية عالية النمو، وغرب آسيا التي لحقها الدمار! اختلافات النوع مكتوب ويكتب في هذه الاختلافات!

أما بالنسبة للطالب، فإن الترجمة المُرهِقة لا يمكنها منافسة التجارب الأسلوبية المبهرة لكاتبة مثل مونيك ويتيج Monique Witting أو أليس ووكر Alice Walker.

لننظر إلى مثال آخر حين يؤدي التعامل مع التجارب الأسلوبية للمؤلفة إلى إنتاج نص مختلف. نص ماهاسويتا ديفي "ستانادايييني" Stanadāyini متاح بنسختين[2]. عبَّرت ديفي عن موافقتها على التعامل مع أسلوبها الخاص والمميز في النسخة الصادرة بعنوان "مانحة–الثدي". وتعطي الترجمة البديلة عنوان "المرضعة–المبللة"، وبالتالي تُحَيِّد سخرية المؤلفة من خلال بناء كلمة مريبة بما يكفي مثل كلمة "المرضعة–المبللة" للتعبير عن ذلك المعنى، وبما يكفي بصورة مختلفة لكي تصدم [القارئ]. إن الأمر كما لو كانت الترجمة عليها أن تختار ترجمة عنوان ديلان توماس الشهير والبيت الافتتاحي كما يلي: "لا تذهب برقَّة إلى تلك الليلة اللطيفة". تيمة معاملة الثدي باعتباره عضوًا من القوة الوكيلة باعتبارها سلعة والثدي باعتباره شيئًا–جزءًا كناية ترمز إلى آخر باعتباره شيئًا – الطريقة التي تلعب فيها القصة بماركس وفرويد بمناسبة جسد المرأة – ضاعت حتى قبل أن ندخل القصة. تستخدم ماهاسويتا أمثالاً صادمة حتى بالبنغالية في النص. وتغفل مترجمة "المرضعة المبللة" هذه الأمثال، حيث قررت ألا تترجم هذه الأمثلة الصعبة من الحكمة الدنيوية، مقابل دخول

محدد الطبقة نحو الحداثة، التي تمثلت في القصة أيضًا. في الواقع، إذا قرئت الترجمتان جنبًا إلى جنب، يمكننا أن نشعر بحالات الصمت البلاغية بالأصل من ترجمة إلى أخرى.

أولاً، وقبل كل شيء، لابد أن تستسلم المترجمة للنص، ولابد أن تطالب النص بأن يبين حدود لغته، لأن هذا الجانب البلاغي سوف يشير إلى صمت تنسل اللغة المطلق الذي يحول النص دون وقوعه، بطريقته الخاصة. يظن البعض أن هذه ليست سوى طريقة إثيرية للكلام عن الأدب أو الفلسفة. لكن ليس هناك أي مقدار من الكلام الصعب يمكن أن يصل إلى حقيقة أن الترجمة هي أكثر أفعال القراءة حميمية. وما لم تحصل المترجمة على الحق في أن تصبح القارئة الحميمة، فلا يجوز لها الاستسلام للنص، ولا يجوز لها الاستجابة لنداء النص الخاص.

قد يقابل الافتراض بأن النساء يتمتعن بتضامن طبيعي أو سردي-تاريخي ووجود شيء ما في امرأة أو قصة امرأة غير محددة المعالم تتحدث إلى امرأة أخرى دون فائدة تعلم اللغة مهمة المترجمة في الاستسلام. من المفارقة أنه ليس ممكنًا بالنسبة لنا كوكلاء أخلاقيين تخيل الآخرية أو الغيرية في أكبر حالاتها. لابد أن نحول الآخر إلى شيء أشبه بالأنا حتى تكون أخلاقية. الاستسلام في الترجمة أيروسي أكثر منه أخلاقي. وفي هذا الموقف التوجه الدال على حسن النوايا "إنها مثلي تمامًا" ليس مفيدًا للغاية. وطالما أن ميشيل باريت ليست جياتري سبيفاك، فإن صداقتهما أكثر فاعلية كترجمة. وللحصول على هذا الحق في الصداقة أو استسلام الهوية، حق معرفة أن بلاغة النص تشير إلى حدود اللغة بالنسبة لك طالما أنك مع النص، لابد أن تكون في علاقة مختلفة مع اللغة، وليس حتى بالنص المحدد.

تبادر إلى ذهني بعد التعرف إلى الترجمة المراد إنجازها فكرة أنه سيكون من المفيد عمليًا لو كانت علاقتنا باللغة المترجمة علاقة من يفضل في بعض الأحيان أن يتحدث بها عن الأشياء الحميمة. ليس هناك أكثر من اقتراح عملي، وليس ممكنًا متطلبًا نظريًا، مفيدًا لاسيما أن الكاتبة "النسوية" سواء بعلمها أو دون علمها — وبالطبع ليست كل الكاتبات "نسويات" حتى بهذا المعنى الواسع — سوف تفهم أداء (الوكالة) ثلاثي الأجزاء (في) اللغة بطرق عُرِّفت بأنها "خاصة"، بما أنها قد تشك في المناورات اللغوية الأكثر عمومية.

لننظر إلى مثال لانعدام الحميمية مع الوسيط. ففي "العالم الداخلي" لسودهير كاكار، وهي أغنية عن كالي Kāli كتبها الراهب فيفيكاناندا Vivekananda الذي عاش في أواخر القرن التاسع عشر وتم الاستشهاد بها كجزء من الدليل على "النرجسية المزمنة" لدى الذكر [هكذا] الهندي(٦). (تمس ديفي نفس النقطة بالإشارة إلى كريشنا وشيفا وربطهما بالتعصب الذكوري بدلاً من النرجسية وبلا غمغمة التحليل النفسي).

لن يكون ممكنًا من خلال وصف كاكار أن نلمح أن "التلميذ" الذي يسرد الظروف الغريبة لتأليف فيفيكاناندا للأغنية كان امرأة أيرلندية أصبحت راهبة راماكريشنا، أي امرأة بيضاء بين الرهبان والنساك الهنود الذكور(٧). ترجمت الأغنية هذه المرأة في الرواية التي يقرأها كاكار، والتي يتصف تدريبها على الحميمية مع اللغة الأصل بالشمول بما نتمناه. ثمة

توحد قوي بين القوميين الهنود والأيرلنديين في هذه الفترة، واعتنقت نيفيديتا، كما كانت تُسَمَّى، أيضًا ما فهمت أنه طريقة الحياة الفلسفية الهندية كما أوضحها فيفيكاناندا، وهي نفسها نتيجة مميزة ومقاومة من نتائج ثقافة الإمبريالية، كما أوضح الكثيرون. لابد أن يكون نص الترجمة التاريخي والفلسفي والجنسي هذا بالفعل، بالنسبة لمحلل نفسي مثل كاكار، النسيج الذي ننسج به. ومن ناحية أخرى، لا تعمل النسخة الإنجليزية التي "أعطتها" "التلميذة" المجهولة إلا بمثابة عرض مصمت يقدم الدليل على حقيقة النرجسية الغريبة. إنها ليست موقع تبادل اللغة.

هناك إشارة إلى رام براشاد (أو رام بروشاد، ١٧١٨-١٧٨٥) في بداية الفقرة التي اقتبسها كاكار الذي يورد هامشًا هذا نصه: "مغني وشاعر بالقرن الثامن عشر تتصف أغاني الحنين للأم التي يغنيها بالشهرة الواسعة في البنغال". أعتقد أن هذا الهامش أيضًا إشارة إلى ما أطلق عليه اسم غياب الحميمية.

فيفيكاناندا نموذج، من بين أشياء أخرى، للبناء التفاعلي المميز لـ"هند" مجيدة في ظل استفزاز الإمبريالية. رفض "الوطنية" لصالح "كالي" Kāli المذكور في فقرة كاكار يحدث في هذا المسرح التاريخي، كاختيار العالم الأنثوي الثقافي بدلاً من العالم الذكوري الكولونيالي[8]. ومن "الصواب" بما لا شك فيه أن رام بروشاد سنْ يشكل نوعًا من الأنا المثالية بالنسبة لهذا الشخص. تقاعد سنْ ليتقاضى معاشًا من مهنة بائع مع صاحب أرض ريفي، حينما كان الإنجليز بالفعل في البنغال لكنهم لم يطالبوا بالأرض رسميًا. وحصل هو نفسه على قطعة أرض من أحد كبار أصحاب الأراضي الريفيين في العام الذي أعقب المعركة التي افتتحت مشروع شركة الهند الشرقية للأراضي، وتوفي قبل أن تتسبب المستوطنات الدائمة في صدع معرفيّ (إبستيمي) عنيف بثمانية أعوام[9]. بمعنى آخر، فيفيكاناندا ورام بروشاد عبارة عن لحظتان متصلتان من لحظات التفوق الكولونيالي التي تترجم الرسم الذي يصور كالي. ويسخر هذا الهامش عديم الأهمية من الدقة الدينامية لذلك النسيج المتفوق.

سيكون الدخول في جدل حول "هوية" كالي أو بالفعل أية ربات أخرى في "تعددية الآلهة" الهندوسية عديم الفائدة هنا. لكن وببساطة كي نضع الأشياء في سياقها، دعني أضف أن رام بروشاد هو الشخص الذي كتبت "تصدير الترجمة" عن شعره المذكور سلفًا، فهو بأي حال من الأحوال مجرد اكسسوار عتيق على خشبة مسرح في رواية "التلميذة" عن "أزمة" فيفيكاناندا. وإليكم بضعة سطور أخرى من "تصديري": "لعب رام بروشاد بلسانه الأم، حيث ينقل قيمة أكثر الكلمات غزارة في المعاني بالسنسكريتية، لم أستطع أن ألحظ النبرة الجديدة تمامًا إلا أنها محددة النوع للغاية من المحادثة الخفيفة المليئة بالمشاعر" – ليس فقط، وليس حتى بدرجة كبيرة "الحنين" – "بين الشاعر وبين كالي". ما لم تسمىء نيفيديتا الترجمة، فإن الفرق في النبرة بين لعب رام بروشاد المبدع ورصانة فيفيكاناندا القومية الرفيعة كبير من الناحية التاريخية، رغم الانتقال من القومية إلى الأم. تحولت سياسات

الترجمة إلى نطاق المحلية التفاعلية. وتم التعبير عن ذلك التغيير من خلال تحديد النوع في صوت الشاعر.

كيف تفهم النساء في تعدد الآلهة المعاصر هذه الأم الغريبة، وهي بكل تأكيد ليست الأم السيئة المحللة النفسية التي اقتبسها كاكار من سوء قراءة ماكس فيبر، وليست حتى أمًا مُعاقِبة منظمة، لكنها أم–طفلة تعاقب بعنف شديد وفي نفس الوقت مراقبة أخلاقية وعطوفة؟[١١] نساء عاديات، ولسن نساء قديسات. فلماذا نُسَلِّم بأن استحضار الربات في المجال متعدد الآلهة الذكوري تاريخيًا أكثر نسوية من ادعاء نيتشه أو دريدا بأن المرأة نموذج؟ أظن أن القول بأن النساء القويات في تقليد الساكتا Säkta (عبادة الساكتا أو كالي) يتخذن 'بالضرورة' من كالي قدوة ليس إلا اقتراحًا غربيًا ذكوريًا.

تخبرني شخصية جاشودا في نص ماهاسويتا عن العلاقة بين الربات والنساء القويات العاديات أكثر مما يخبرني المحلل النفسي. وهنا أيضًا يمكن ذكر مثال إحدى الترجمات الحميمة التي صارت "خاطئة" بشكل محترم. ترجمت زوجة أحد الفنانين البنغاليين الفرنسية بعضًا من أغاني رام بروشاد في العشرينيات لصاحبة رسومات زوجها المعتمدة على الأغاني. وتشوهت ترجماتها بسبب الاستشراق الراسخ والحاضر لديها. قارن بين فقرتين، كلاهما تترجمان البنغالي "نفسه". حاولت على الأقل، حتى لو أخفقت، وضع يدي على السخرية اللاذعة من الأنا وكالي في الأصل:

Mind, why footloose from Mother?
Mind mine, think power, for freedom's dower, bind bower with love-rope
In time, mind, you minded not your blasted lot.
And Mother, daughter-like, bound up house-fence to dupe her dense and devoted fellow.
Oh you'll see at death how much Mum loves you
A couple minutes' tears, and lashings of water, cowdung-pure.

إليكم النص الفرنسي الذي ترجمته إلى نص إنجليزي مشابه في النبرة والمفردات:

Pourquoi as-tu, mom âme, délaissé les pieds de Ma?
O esprit, médite Shokti, tu obtiendras la déliverance.
Attache-les ces pieds saints avec la corde de la dévotion.
Au bon moment tu n'as rien vu, c'est bien là ton malheur.
Pour se jouer de son fidèle, Elle m'est apparue

Sous la forme de ma fille et m'a aidé à réparer ma cloture.
C'est à la mort que tu comprendras l'amour de Mà
Ici, on versera quelques larmes, puis on purifiera le lieu.

Why have you, my soul [mom âme is, admittedly, less heavy in French], left Ma's feet?
O mind, meditate upon Shokti, you will obtain deliverance.
Bind those holy feet with the rope of devotion.
In good time you saw nothing, that is indeed your sorrow.
To play with her faithful one, She appeared to me
In the form of my daughter and helped me to repair my enclosure.
It is a death that you will understand Ma's love.
Here, they will shed a few tears, then purify the place.

وإليكم النص بالبنغالية:

মন কেন মার চরণ-ছাড়া।
ও মন, ভাব শক্তি, পাবে মুক্তি, বাঁধ দিয়ে ভক্তি-দড়া॥
সময় থাকতে, না দেখলে মন, কেমন তোমার কপালপোড়া।
মা ভক্তে ছলিতে, তনয়া রূপেতে বাঁধেন আসি ঘরের বেড়া॥
মায়ে যত ভালবাসে, বুঝা যাবে মৃত্যুশেষে,
মোলে দণ্ড-দুচার কান্নাকাটি, শেষে দিবে গোবরছড়া।

أتمنى أن تبين هذه الأمثلة أن عمق الالتزام بالسياسات الثقافية الصحيحة والذي نشعر به في تفاصيل الحياة الشخصية ليس كافيًا في بعض الأحيان، إذ لابد أن يظهر تاريخ اللغة، وتاريخ لحظة المؤلفة، وتاريخ اللغة في الترجمة واللغة باعتبارها ترجمة في عملية النسيج أيضًا.

سوف تسمَح المعقولية في حد ذاتها للبلاغية بأن تتعدل، وأن تتواجد في مكانها، وتتموضع، وبألا تُرى إلا بصورة لطيفة. وُضِعَت البلاغية في مكانها بهذه الطريقة لأنها تُعَطَّل. وعندما يقبل النساء داخل المجتمع الذي يسيطر عليه الذكور التعصب الذكوري باعتباره الحالة العادية ويستوعبنه، فإنهن يُعَبِّرن عن سيناريو ضد النسوية التي تشبه هذا بصورة رسمية. العلاقة بين المنطق والبلاغة، بين النحو والبلاغة، هي أيضًا علاقة بين المنطق الاجتماعي، والمعقولية الاجتماعية، وتعطل التمثيل أو التشكيل في الممارسة الاجتماعية. هناك أول جزئين من نموذجنا ثلاثي الأجزاء. غير أن البلاغة تشير عندئذٍ إلى إمكانية العشوائية، والعَرَضِيَّة كيفما اتفق في حد ذاتها، والانتشار، وتوقف اللغة عن العمل، وإمكانية

ألا تصبح الأشياء منظمة سيميوطيقيا دائمًا. (تتمثل مشكلتي مع كريستيفا و"ما قبل السيميوطيقي" في أنها على ما يبدو تريد أن توسع امبراطورية ما له معنى من خلال الإمساك بما تستطيع اللغة الإشارة إليه فقط). فالثقافات التي قد لا تتمتع بهذا النموذج ثلاثي الأجزاء الخاص سيظل لديها مجال مهيمن في حركته مع اللغة والعَرَضيِّ. وتبين لنا كاتبات مثل إيفي أماديومي، دون النظر إلى هذا المجال باعتباره محددًا من الناحية البيولوجية، أنه لا يزال يتعين علينا التفكير من خلال المجالات التي تحددها تعريفات الخصائص الجنسية الثانوية والأولية بحيث يتعدى المتواجدون في المجال الآخر الذاتي، ليسوا فاعلاً بدرجة كاملة[11]. كما ينبغي تعلم طريقة تعامل الجماعات المهيمنة مع أنطولوجية اللغة ثلاثية الأجزاء أيضًا — إذا ما تم الاعلان عن الطرق الثانوية للتحايل على البلاغة.

ولكي تقرري إذا كنت مستعدة بما يكفي للشروع في الترجمة، فربما يكون من المفيد إذن أن تكوني متقدمة في الحديث، عن طريق الاختيار أو التفضيل، عن الأمور الحميمة باللغة الأصل. جاهدت الآن للوصول إلى نقطتي السابقة وهي أنني لا أستطيع أن أرى السبب وراء ضرورة أن تنظم رغبة الناشرين أو رغبة الفصل الدراسي أو بسبب الوقت بالنسبة لأناس ليس لديهم الوقت كي يتعلموا بناء باقي العالم بالنسبة للنسوية الغربية. أظن أنها انتقدت بشدة لكونها لا تتصرف مثل الأخوات منذ خمسة أعوام، "حسنٌ، تعرفين أن علينا أن نكون أكثر عطاءً الخ"، ثم سألت نفسي ثانيةً، "ما الذي أعطيه، أو أتخلى عنه؟ من اللاتي أعطيهن عندما أؤكد أنه لا يتحتم عليكِ العمل هذا العمل الجاد، فقط تعالي واحصلي عليه؟ ما الذي أحاول أن أدعو إليه؟" سيقول الناس، أنت يا من نجحت لا تتظاهري بأنك مهمشة. لكن من المؤكد عن طريق المطالبة بمعايير أعلى من الترجمة، أنا لا أهمش نفسي أو أهمش لغة الأصل؟

عرفت من خلال ترجمتي لديفي كيف تعمل هذه البنية ثلاثية الأجزاء بصورة مختلفة عن الإنجليزية بلغتي الأصلية. وهنا مفارقة تاريخية أخرى أصبحت ماثلة أمامي بشكل شخصي. قديمًا، كان أهم شيء بالنسبة لطالبة اللغة الإنجليزية الكولونيالية أو ما بعد الكولونيالية "ألا يمكن تمييزها" قدر المستطاع عن المتحدثة الأصلية للغة الإنجليزية. وأظن أنه من الضروري للنساء في تجارة ترجمة العالم الثالث الآن أن يتقبلن أن العجلة دارت، وأن ما المرأة ما بعد الكولونيالية ثنائية اللغة بشكل حقيقي الآن أصبحت ميزة. لكنها لا تتمتع بميزة حقيقية كمترجمة إن لم تكن ثنائية اللغة فعليًا، إذا كانت تتحدث فقط لغتها الأصلية. ففضاؤها الأصلي الخاص في النهاية منظم بصورة طبقية أيضًا. ولا يزال ذلك التنظيم يحمل في الغالب آثار الوصول إلى الإمبريالية، ويرتبط هذا في الغالب عكسيًا بالوصول إلى الدارجة كلغة عامة. لذا تأتي هنا المطالبة بالحميمية بالاعتراف بالمجال العام أيضًا. فإذا كنا نفكر في ترجمة ماريان مور Marianne Moore أو إميلي ديكنيسون Emily Dickenson، فإن المعيار بالنسبة للمترجمة لا يمكن أن يكون "أي شخص يمكنه إجراء محادثة بلغة الأصل (الإنجليزية في هذه الحالة)". وعند تطبيق هذا على إحدى لغات العالم الثالث، فإن الوضع

سيكون بصورة كامنة مركزيًا من الناحية الإثنية. وتم تقديم هذه الترجمات إلى طالباتنا غير المعدات بحيث يمكنهن أن يتعلمن شيئًا عن كتابة النساء!

لابد أن تكون المترجمة من أية لغة من لغات العالم الثالث، من وجهة نظري، على صلة وافية بما يجري في الإنتاج الأدبي بتلك اللغة حتى تكون قادرة على التمييز بين الغث والسمين في الكتابات التي تقوم بها النساء، والكتابة المقاومة أو الموالية التي تقوم بها النساء.

ينبغي أن تكون قادرة على مواجهة فكرة أن ما يبدو مقاومًا في فضاء اللغة الإنجليزية قد يكون رجعيًا في فضاء اللغة الأصل. قالت فريدة أختر إن عمل حركة النساء والنسوية الحقيقي يُقوَّض في بنجلاديش بسبب الحديث عن "تحديد النوع" الذي تُوَظِّفه أجنحة النساء بالمنظمات غير الحكومية متعدية الجنسيات إلى جانب بعض المنظرات النسويات الأكاديميات المحليات[١٢]. فمن بين أفكارها المستنيرة أن كلمة "تحديد النوع" gendering لا يمكن ترجمتها إلى البنغالية، بل إن "تحديد النوع" كلمة صعبة وجديدة في الإنجليزية أيضًا. أختر مشاركة بعمق في النسوية العالمية، لكن قاعدتها هي العالم الثالث. لم أستطع أن أترجم كلمة "النوع" إلى السياق النسوي الأمريكي من أجلها. طيش الترجمة هذا عن إصابة هدفها، بين قارئة متفوقة للسياق الاجتماعي كأختر، وبين مترجمة حريصة مثلي، نتحدث كصديقتين، أضاف إلى المعنى الخاص بي عن مهمة المترجمة.

الجيد والرديء معيار مرن، مثل كل المعايير. وهنا درس آخر من دروس ما بعد البنيوية المفيدة، وهو أن قرارات المعايير تُتخذ على أية حال. ما يسيطر هنا هو محاولة تبريرها تبريرًا كافيًا؛ ولهذا السبب يتطلب الإعداد التأديبي في المدارس خوض الاختبارات لإثبات هذه المعايير. وتخوض دور النشر بصورة روتينية في حيرة مادية بشأن تلك المعايير، إذ لابد أن تكون المترجمة قادرة على محاربة تلك المادية المتروبوليتانية بنوع خاص من معرفة المتخصصة، وليس مجرد المعتقدات الفلسفية.

بمعنى آخر، لابد أن يكون لدى الشخص التي تقوم بالترجمة إحساس قوي بمنطقة اللغة الأصل المحددة بحيث يمكنها محاربة الافتراض العنصري بأن كل كتابات العالم الثالث جيدة. وغالبًا ما تقترب مني نساء يردن أن يضعن ديفي مع الكاتبات الهنديات فحسب. وهذا مزعج بالنسبة لي لأن "النساء الهنديات" ليست فئة نسوية. (في الفصل الثاني من الكتاب ذكرت أن "الوحدات المعرفية" epistemes وهي وسائل بناء هياكل المعرفة – لا يجب أن يكون لديها أسماء وطنية أيضًا). أحيانًا يُقصَد بكتابات النساء الهنديات كتابات النساء الأمريكيات أو البريطانيات، فيما عدا "الأصل" الوطني. هناك أجندة ثقافية–إثنية، مسح لخصوصية العالم الثالث إلى جانب إنكار المواطنة الثقافية في وصفها بمجرد كلمة "هندية".

كانت نقطتي الأولى هي أن مهمة المترجمة تتمثل في أن تُسَلِّم نفسها للبلاغية اللغوية للنص الأصلي. ورغم أن هذه النقطة لها معانٍ ضمنية سياسية أكبر، فيمكننا القول إن العاقبة غير التافهة والضئيلة لتجاهل هذه المهمة هي فقدان "أدبية الكتابة ونصيتها وحسيتها".

(كلمات باريت). سرت في طريقي نحو نقطة ثانية، وهي أن المترجمة لابد أن تكون قادرة على تمييز منطقة الأصل. ولنعالج هذا الموضوع بالمزيد من التفصيل.

اخترت ديفي لأنها مختلفة عن مشهدها. سمعت أحد دارسي شكسبير الإنجليز يلمح إلى أن كل جزء من النقد الشكسبيري والنابع من شبه القارة [الهندية] نقد مقاوم من هذا المنطلق. ومن خلال مثل هذا الحكم، فإننا سُلِبْنا أيضًا حق أن نكون ناقدين. من السيء بالطبع أن نضع المكان في ظل القهر، وأن نحاول أن نجدد المكان عن طريق القيود المحسوبة. لكن هذا لا يعني أن كل شيء ينبع من ذلك المكان بعد استقلال تم التفاوض عليه منذ قرابة خمسين عامًا صواب بالضرورة. يتمثل الافتراض الأنثروبولوجي القديم (وهذه أنثروبولوجيا رديئة) بأن كل شخص من ثقافة ما ليس إلا مثالاً كاملاً لتلك الثقافة في تلميح زميلتي. لا أزال مهتمة بالكاتبات اللاتي يخضن ضد التيار، ضد التيار السائد. ولا أزال مقتنعة بأن النص الأدبي المثير للاهتمام قد يكون بالضبط النص الأدبي الذي لا تتعلم منه ما قد يكون رؤية الأغلبية عن تمثيل الأغلبية الثقافي أو تمثيل دولة ما من الدول الأمم لذاتها. لابد أن تعد المترجمة، في حالة الكتابة النسائية في العالم الثالث، نفسها كي تكون أكثر استعداداً من المترجمة التي تتعامل مع اللغات الأوروبية الغربية، بسبب حقيقة وجود الكثير من التوجه الكولونيالي القديم كامنًا في نشاط الترجمة، وإن كان قد أزيح بعض الشيء. "يمكن" لما بعد البنيوية تجذير ميدان الاستعداد بحيث لا يصبح مجرد تعلم اللغة بشكل تراكمي كافيًا، فهناك أيضًا العلاقة الخاصة بأداء اللغة بوصفها إنتاج الوكالة التي لابد من التعامل معها. غير أن أجندة ما بعد البنيوية تقريبًا في مكان آخر، كما سوف تؤدي بنا مقاومة النظرية بين أنصار المرأة المتروبوليتانيات إلى سرد آخر.

يتصل فهم مهمة المترجمة وممارسة المهنة ببعضهما لكنهما مختلفان. دعني ألخص كيف أعمل، ففي البداية أترجم بسرعة. إذا توقفت للتفكير فيما يحدث للإنجليزية، وإذا افترضت جمهورًا، وإذا اعتبرت الذات صاحبة القصد أكثر من مقفز، فلن أستطيع القفز، ولن أستطيع التسليم. علاقتي بديفي علاقة سلسة. فأنا قادرة على أن أقول لها: أنا أُسَلِّم لك في كتابتك، وليس لك كذات صاحبة قصد. في الصداقة نوع آخر من التسليم. والتسليم للنص بهذه الطريقة يعني، في معظم الأوقات، الحَرْفية. وعندما أنتج نسخة من العمل بهذه الطريقة، أراجع. أراجع ليس من خلال جمهور محتمل، لكن من خلال بروتوكولات الشيء أمامي، بنوع من الإنجليزية. وأظل آمل أن تعجز الطالبة في الفصل الدراسي عن الظن بأن النص مجرد موزد للواقعية الاجتماعية إذا تُرْجِمَ بعين نحو أداء اللغة الديناميكي الذي تحاكيه في المراجعة قواعد خطاب الما-بين in-between الذي أنتجه تسليم حرفي.

لعل الأمل الزائف في المسألة أمر مختلف. عندما ترجمت كتاب جاك دريدا "عن الأجرومية" De la grammatologie، كتبت عني إحدى الدوريات الكبرى مراجعة للمرة الأولى والأخيرة. وفي حالة ترجماتي لديفي، ليس لدي أي خوف تقريبًا من أن يحكم عليّ قرائي بدقة هنا. وهذا ما يجعل المهمة أكثر خطورة ومقامرة. وذلك بالنسبة لي هو الفارق بين

ترجمة دريدا وترجمة ماهاسويتا ديفي، وليس مجرد الفارق الأكثر اصطناعًا بين الفلسفة التفكيكية والرواية السياسية.

الحجة المضادة ليست صحيحة تمامًا. هناك عدد كبير من الناس في العالم الثالث الذين يقرأون اللغات الإمبريالية القديمة. فالقاس الذين يقرأون الرواية النسوية الحالية باللغات الأوروبية يحتمل أن يقرؤوها باللغة الإمبريالية الملائمة. وينطبق نفس الشيء على الفلسفة الأوروبية. فعل الترجمة إلى لغة العالم الثالث غالبًا ممارسة سياسية من نوع مختلف. أتطلع وأنا أكتب هذا أن أحاضر بالبنغالية عن التفكيك أمام جمهور متقدم للغاية، وواسع الاطلاع في كل من البنغالية والتفكيك (والذي يقرأونه بالإنجليزية والفرنسية وأحيانًا يكتبون عنه بالبنغالية)، بجامعة جادافبور في كلكتا. سيكون هذا نوعًا من الاختبار للمترجمة ما بعد الكولونيالية على ما أظن[13].

تتغير الديمقراطية إلى قانون القوة في حالة الترجمة من العالم الثالث والنساء أكثر وأكثر بسبب علاقتها المميزة بأي شيء يمكن أن تطلق عليه القسمة العامة/الخاصة. يمكن أن تكون الحجة التي يمكن قلبها ممكنة إذا ضبطت دولة العالم الثالث بعينها الإصلاح الصناعي أولاً وشرعت في الرأسمالية الاستيطانية الإمبريالية الاحتكارية كواحدة من بين نتائجها، وبالتالي فهي قادرة على فرض لغة ما باعتبارها معيارًا عالميًا. شيء أشبه بتلك النكتة الحمقاء: لو سارت الأمور في الحرب العالمية الثانية على نحو مختلف، لكانت الولايات المتحدة ستتحدث اليابانية. مثل هذه الأحكام المؤمنة بالمساواية والمقلوبة ملائمةٌ بالنسبة للفانتازيا المضادة للواقع. وتظل الترجمة معتمدة على مهارة الأغلبية اللغوية. أحد منظري الترجمة البلجيكيين البارزين حل المشكلة عندما اقترح بأنه بدلاً من الحديث عن العالم الثالث، حيث ثمة الكثير من العاطفة، فمن الأجدر بنا الحديث عن عصر النهضة الأوروبية، بما أن قدرًا هائلاً من الترجمات بالجملة بين الثقافات من اللغة القديمة اليونانية–الرومانية قد أنجز وقتذاك. وما نغفله هنا هو السلطة البحتة التي تُضْفَى على النصوص الأصلية في تلك الظاهرة التاريخية. حالة إحدى اللغات في العالم هي ما يجب علينا وضعه في الاعتبار عند استفزاز سياسات الترجمة. يمكن أن تتعرض الترجمات بالبنغالية للسخرية والنقد من قبل جماعات كبيرة من البنغاليين الذين يتحدثون الإنجليزية ويكتبونها. اللغات المهيمنة فقط هي التي لا يأخذ المستفيدين منها في اعتبارهم حدود نواياهم الحسنة الغافلة. وتغدو الظاهرة أعصى في محاربتها لأن الأفراد المشاركين فيها مستفيدون حقيقيون ويتم تحديدك بأنك مثير للشغب. ويصبح هذا عسيرًا بصورة خاصة عندما تستحضر نصيرة المرأة المتروبوليتانية، التي تكون في بعض الأحيان ما بعد الكولونيالية المندمجة، أوتترجم بالفعل مفهوم الفهم النسوي المشترك شديد السرعة.

إذا أردت أن يكون النص المترجم مفهومًا، حاولي أن تترجميه من أجل الشخصية التي كتبته. وتأتي المشكلة بوضوح هنا لأنها ليست ضمن نفس تاريخ الأسلوب. فما الذي تجعلينه مفهومًا؟ مستوى الفهم هو مستوى التجريد الذي تَكَوَّن فيه الفرد بالفعل، حيث

يمكننا الحديث عن الحقوق الفردية. فعندما تتسكعين مع لغة بعيدة عن لغتك الخاصة (Mitwegsein) بحيث تفضلين الحديث بتلك اللغة، أحيانًا، عندما تناقشين شيئًا معقدًا، فأنت في طريقك إذن لأن تُكَوِّني بُعْدًا للنص المفهوم بالنسبة للقارئ، بلمسة خفيفة وسلسة، لا تستجيب لها في حياتها اليومية. لكن إذا جعلت كل شيء آخر مفهومًا، عن طريق لغة سريعة التعلم مع الفكرة بأنك تنقلين مضمونًا، فإنك بذلك تخونين النص وتظهرين سياسات أقرب إلى الريبة والشك.

كيف يمكن قياس تضامن النساء هنا؟ وكيف يمكن النظر إلى خبرتهن المشتركة إن لم نستطع أن نتخيل الحركة في الفهم وهي تذهب وتجيء؟ أعتقد أن تلك الفكرة لابد من دفنها بلطف كأساس للمعرفة إلى جانب فكرة العالمية الإنسانية. من الجميل أن نفكر في أن بين النساء قاسم مشترك، عندما نقترب من النساء اللاتي ستكون إقامة علاقة معهن غير ممكنة. لكنها خطوة أولى عظيمة. لكن، لو كان اهتمامك يكمن في معرفة هل "ثمة" تضامن بين النساء، فماذا عن التقدم خطوة من هذا الافتراض، والملائم كوسيلة لغاية مثل العمل الاجتماعي المحلي أو العالمي، ونحاول أن نخطو خطوة ثانية؟ وبدلاً أن نتخيل أن بين النساء تلقائيًا شيء مشترك يمكن إدراكه، لِمَ لا نقول، بتواضع وبشكل عملي، إن أول التزاماتي نحو فهم التضامن هو أن أتعلم لغتها الأم. وسوف ترين الفروق على الفور. وسوف ترين التضامن أيضًا كل يوم عندما تحاولين تعلم اللغة التي تعلمت بها المرأة الأخرى أن تدرك الواقع وهي جالسة على ركبة أمها. هذا إعداد لحميمية الترجمة الثقافية. فإذا كنت ستجبرين شخصًا آخر من خلال الإصرار على تصورك للتضامن، فإن عليك الالتزام بتجريب هذه التجربة وانظري إلى أي مدى يصل تضامنك.

من ناحية أخرى، إذا كنت مهتمة بالحديث عن الآخر أو الادعاء بأنك الآخر أو كليهما، فمن الضروري أن تتعلمي لغات أخرى. ويجب التمييز بين هذا وبين تقليد اكتساب اللغة العلمي من أجل العمل الأكاديمي. أنا أتحدث عن أهمية اكتساب اللغة بالنسبة للمرأة التي تنتمي إلى ثقافة مهيمنة أحادية اللغة والتي تحول حياة الجميع بؤسًا من خلال الإصرار على تضامن النساء على حسابها. لا أشعر بالارتياح لمفاهيم التضامن النسوي التي يُحْتَفى بها عندما يكون إنتاج كل الأشخاص المشاركين متشابهًا. هناك لغات لا حصر لها كبرت خلالها النساء في جميع أنحاء العالم وأصبحن إناثًا أو تصيرات للمرأة، غير أن اللغات التي ما زلنا نتعلمها عن ظهر قلب هي اللغات الأوروبية القوية، وأحيانًا اللغات الآسيوية القوية، وأقل منها في الغالب اللغات الآسيوية الرئيسة. نحن هنا ونقدم المساعدة عندما يكون أداء الشعوب المهاجرة الكبيرة رديئًا في البلدان المهيمنة، دولنا. أما اللغات "الأخرى" فلا يتعلمها سوى الأنثروبولوجيون الذين "ينبغي" أن ينتجوا المعرفة من خلال تقسيم معرفي (إبستيمي). وهم بوجه عام (رغم أنهم غير متشابهين) غير مهتمين بالبنية ثلاثية الأجزاء التي نناقشها.

إذا كنا نناقش التضامن كمكانة نظرية، لابد أن نتذكر أيضًا أن كل نساء العالم لا يجدن القراءة والكتابة. هناك تقاليد ومواقف تظل غامضة لأننا لا نستطيع أن نشاركهن

دستورهن اللغوي. ومن هذه الزاوية أحسست أن تعلم اللغات سوف يقوي تصوراتنا عما يعنيه استعمال العلامة "امرأة". فإذا قلنا لابد أن تكون الأشياء مفهومة بالنسبة لنا، فمن هذه الـ"نا"؟ وماذا تعني تلك العلامة؟

رغم أنني استخدمت أمثلة للنساء على طول الخط، فإن الحجج تنطبق في كل الحالات. الأمر ببساطة أن بلاغية النساء قد تكون غامضة بصورة مضاعفة. لا أرى ميزة التركيز تمامًا على موضوع بعينه، رغم ضرورة التأسيس للأولويات العملية. في الكتاب الذي ظهر فيه هذا الفصل لأول مرة بين مختارات من فصول أخرى، كان المحررون مهتمون بما بعد البنيوية وأثرها على النظرية النسوية. وبينما يمكن تطبيق بعض الفكر الما بعد بنيوي على مؤسسة الوكيل من خلال عمليات اللغة الأدبية، فإن نصوص النساء قد تعمل بشكل مختلف بسبب التمييز الاجتماعي بين الجنسين. وبالطبع تنطبق هذه النقطة بوجه عام على السياق الكولونيالي أيضًا. فعندما قرر نجوجي أن يكتب بلغة الكيكويو، ظن البعض أنه يأتي بلغة خاصة في المجال العام. لكن ما الذي يجعل لغة يشترك فيها الكثير من الناس في مجتمع ما لغة خاصة؟ كنت أفكر فيما تعرف بتلك اللغات الخاصة عندما كنت أتحدث عن تعلم اللغة. لكن اعتقادي أنه حتى ضمن تلك اللغات الخاصة ثمة فارق في الطريقة التي لا ينتج بها أداء اللغة الذات محددة الجنس فحسب بل الوكيل محدد النوع، عن طريق نسخة من المركزية، التي تعطلها البلاغية باستمرار وتشير إلى العَرَضِيَّة. ولا يزال هذا بالنسبة لي، ما لم يوضح بشكل آخر، حالة تحديد النوع المهيمنة والتابعة وتأثيرها. فإذا كان الأمر كذلك، فإن لدينا من الأسباب ما يجعلنا نركز على نصوص المرأة. دعنا نستخدم كلمة "امرأة" لتسمية ذلك الفضاء الخاص بالذوات الجماعية التي تُعَرَّف بهذا الشكل من خلال الكتابة الاجتماعية للخصائص الجنسية الأساسية والثانوية. ثم بعد ذلك يمكننا أن نبدأ بحرص تتبع نوع من الشيوع في الانفصال ضمن الاستراتيجيات البلاغية للغات المختلفة. لكن حتى هنا، لابد من وضع الأفضليات التاريخية في الحسبان. فليس لدى بهاراتي مخرجي، وأنيتا ديساي، وجاياتري سبيفاك نفس تشكيل الوكالة البلاغي مثل خادمة أمية بأحد البيوت.

يمكن أن يقودنا تتبع الشيوع من خلال ترجمة مسئولة إلى مناطق الاختلاف وأشكال التمييز المختلفة. وقد يكون هذا مهمًا أيضًا لأنه، في تراث الإمبريالية، تحمل الذات القانونية الأنثوية علامة فشل التحول الأوروبي، مقارنة بالذات الأنثروبولوجية أو الأدبية الأنثوية من المنطقة. على سبيل المثال، الانقسام بين الشفرات الفرنسية والإسلامية في الجزائر الحديثة يحدث في الأسرة والزواج والميراث والشرعية والوكالة الاجتماعية الأنثوية. هذه اختلافات لابد لنا أن نضعها في الحسبان. ولابد أن نحتفي بالاختلاف بين الأقليات الإثنية في العالم الأول وشعوب الأغلبية في العالم الثالث.

سألتني باريت في إحدى المحادثات بيني وبينها إذا كنت الآن أميل أكثر نحو فوكو. هذا هو الأمر بالفعل. ففي كتابي "هل يمكن للتابع أن يتكلم؟" أتبعت خطًا نقديًا قويًا

إلى حد ما بناء على عمل فوكو، كجزء من نقد عام للإمبريالية[14]. وكما ذكرت في الفصل الثاني [من الكتاب]، أنني أجد رغم ذلك مفهومه عن السلطة–المعرفة pouvoir-savoir مفيدًا للغاية. أسهم فوكو في اللغة الفرنسية بهذه الكلمة المزدوجة من اللغة العادية (القدرة على المعرفة [كـ]) لتأخذ مكانها بهدوء إلى جانب كلمة vouloir-dire (الرغبة في القول – أن تعني المعنى). على أكثر المستويات عادية، pouvoir-savoir هي المهارة المشتركة التي تسمح بأن نضفي على الأشياء معنى (مشتركًا). ومن المؤكد أنها ليست فقط السلطة/المعرفة بمعنى السلطة/المعرفة puissance/connaissance . تلك مؤسسات كلية. الطريقة الشائعة أو المشتركة التي نضفي بها المعنى على الأشياء، من جهة أخرى، تفقد نفسها في شبه الفرد.

عند إلقاء نظرة على السلطة–المعرفة من حيث النساء، فإن أحد نقاط تركيزي كانت المهاجرين الجدد وتغير اللغة الأم و السلطة–المعرفة بين الأم والبنت. فعندما تتكلم البنت عن حقوق الإنجاب وتتكلم الأم عن حماية الشرف، فهذا يعني ولادة الترجمة أم موتها؟

فوكو مثير للاهتمام أيضًا في مفهومه الجديد لأخلاقيات رعاية النَّفْس. ولكي نستطيع الوصول إلى موضوع الأخلاقيات فلعله من الضروري النظر إلى الطرق التي يُلَقن بها فرد ما في تلك الثقافة الاهتمام أو رعاية النفس أكثر من المفهوم العلماني المحدد إمبرياليًا وهو أن الفاعل أو الذات الأخلاقية يفترض أنها إنسانية. في علمانية تتطابق بنيويًا مع المسيحية المغسولة في بياض الفلسفة الأخلاقية، فإن ذات الأخلاق لا وجه لها. كان فوكو في خروجه عن هذا يتساءل عن طرق أخرى لإضفاء المعنى على كيفية أن تصبح الذات أخلاقية. وهذا يثير الاهتمام لأنه ومع افتراض الصلة بين الامبريالية والعلمانية، ليس هناك طريقة تقريبًا للوصول إلى الأصوات العامة البديلة فيما عدا من خلال الدين. وإذا لم ننظر إلى الدين كآليات إنتاج الذات الأخلاقية، فإننا نحصل على أنواع مختلفة من "الأصولية". لابد أن يكون العاملون في السياسات الثقافية وترابطاتها بفلسفة أخلاقية جديدة مهتمين بالدين في إنتاج الذوات الأخلاقية. هناك الكثير من المساحة للعمل النسوي هنا الآن نصيرات المرأة الغربيات لسن حتى الآن على وعي بالدين كأداة ثقافية أكثر منه علامة على الاختلاف الثقافي. أنا أعمل حاليًا مع الأخلاقيات الأداتية الهندوسية مع البروفسور بي. كيه. ماتيلال، وهو مناصر مستنير للمرأة. وأنا نصيرة نشيطة للمرأة. تعلمت بمساعدة تعليمه وتفتحه أن أميز بين المحفزات الأخلاقية والمحركات الأخلاقية حتى عندما أترجم أجزاء من الملحمة السنسكريتية بطريقة مخالفة لكل الترجمات المقبولة، لأنني لا اعتمد فقط على التعلم، ولا على "الإنجليزية الجيدة"، لكن على تلك الخطة ثلاثية الأجزاء التي تحدثت عنها طويلاً. أتمنى أن تسعد النتائج القراء. إذا كنا سننظر إلى أخلاقيات تنبع من شيء ما غير المثال العلماني تاريخيًا – إلى أخلاقيات الاختلافات الجنسية، إلى أخلاقيات يمكنها مواجهة ظهور الأصوليات بلا اعتذار أو رفض باسم التنوير – فإن السلطة–المعرفة ورعاية النَّفْس في فوكو يمكن أن يكون مضيئًا. وهذه "الطرق الأخرى" تعيدنا إلى الترجمة، بالمعنى العام للكلمة.

الترجمة بوجه عام

أريد الآن أن أضيف قسمين لما تولد من المحادثة المبدئية مع باريت. سوف أواصل الحديث عن سياسات الترجمة بمعنى عام، عن طريق ثلاثة أمثلة للـ"ترجمة الثقافية" بالإنجليزية. أريد أن أوضح النقطة أن دروس الترجمة بالمعنى الضيق للكلمة يمكن أن تصل إلى أبعد بكثير.

أولاً، رواية "فو" Foe لجيه. إم. كويرتزي. تمثل هذه الرواية عدم لياقة رغبة المهيمن في إعطاء الصوت للمحلي. عندما حاولت سوزان بارتون، المرأة الإنجليزية بالقرن الثامن عشر من "روكسانا"، تعليم فرايداي الصامت (من رواية "روبنسون كروزو") قراءة وكتابة اللغة الإنجليزية، ليرسم هو لعبة تخمين الكلمات من أصواتها rebus غير مفهوم على لوحه ليمسحه، ويحجبه. لا يمكن أن تترجمي من موقع التفوق أحادي اللغة. كويرتزي كمولد أبيض يترجم "روبنسون كروزو" عن طريق تمثيل فرايداي باعتباره عاملاً للحجب.

ثانيًا، رواية توني موريسون "محبوبة" Beloved[4]. لننظر إلى مشهد تغير اللغة الأم من الأم إلى البنت. على نطاق ضيق، إنه ليس تغييرًا، لكن فقدًا، لأن السرد ليس عن الهجرة لكن عن الرِّق. سيث، الشخصية المحورية بالرواية، تتذكر: "ما أخبرها نان" — زميل أمها في الرق وصديقها — "عما نسيته، إلى جانب اللغة التي تتحدث بها أمها، والتي لن تعود أبدًا. لكن الرسالة — التي كانت — وظلت قائمة على طول الخط". (م، ٦). تمثيل هذه الرسالة، حيث تمر من خلال نسيان الموت لابنة سيث الشبيهة بالأشباح محبوبة، تمثيل للحجب: "ليست هذه حكاية يمكن تمريرها من شخص لآخر" (م، ٢٧٥).

بين الأم والبنت، يتداخل حجب تاريخي معين. فإذا عمل الموقف بين الأم والبنت المهاجرة الجديدة على إثارة السؤال عما إذا كان ميلاد الترجمة أم موتها (انظر أعلاه، ...)، هنا تمثل المؤلفة بعنف ميلادًا معينًا داخل الموت، موتًا داخل الميلاد لحكاية لا يمكن ترجمتها أو تمريرها لآخرين. لذا، وعلى نطاق ضيق، فهي القلق أو عدم اليقين aporia. لكن رغم ذلك تم تمريرها، وعليها علامة "عدم" القابلية للترجمة، في الرواية المُقيَّدة "محبوبة" التي نمسكها بين أيدينا. قارن هذا بالثقة في فهم في بيت القوة، حيث ينتظر التاريخ أن يُستعاد.

مشهد العنف بين الأم والبنت (المنقول والممرر من البنت سيث إلى ابنتها دينفر، التي تحمل اسم زبالة بيضاء، في اعتراف جزئي بتضامن النساء في الولادة)، هو إذن حالة (عدم) إمكانية "محبوبة":

> التقطني وحملني وراء بيت الدخان. ووراءه فتحت مقدمة فستانها ورفعت ثديها وأشارت تحته. تحت ضلعها تمامًا كانت هناك دائرة وصليب محروق على الجلد مباشرة. قالت: "هذه هي أمك. هذه"، وأشارت ... قلت "نعم، أمي" "لكن كيف ستعرفينني؟ ... تعلميني بعلامة، أيضًا" سألت دينفر "هل فعلت؟" "لطمتني على

وجهي" "لِمَ؟" "لم أفهمها وقتذاك. ليس إلا عندما وضعت علامة على جلدي".
(م، ٦١).

هذا المشهد، مشهد ادعاء وصم المالك بعلامة على أساس أنه "خاص بي" كي تخلق في هذه السلسلة المكسورة من العلامات التي يملكها وكلاء بيض ذكور منفصلين للملكية، سلسلة غير مكسورة من إعادة الذاكرة في البنات (المسترقات) كعلامات لتاريخ لا يمكن تمريره لأحد، هو بالضرورة مختلف عن مشهد فرايداي للكتابة المحجوبة من المرأة البيضاء التي تريد خلق التاريخ عن طريق إعطاء لغتها "الخاصة". والدرس هو (عدم) إمكانية الترجمة بمعنى عام. تشير البلاغة إلى العَرَضِيَّة المطلق، وليس تتابعية الزمن، وليس حتى دورة الفصول، لكن فقط "الطقس". لقد انمحى كل أثر مُسْتَقْبَل، وما نُسِيَ ليس فقط آثار الأقدام لكن الماء أيضًا وما تحته. الباقي هو الطقس. ليس نَفَس المنسيين وغير المحسوب حسابهم — بعد انمحاء الأثر، لا مشروع لاستعادة تاريخ (النساء) – "لكن الرياح في طرف السطح الناتئ من الجدار، أو جليد الربيع الذي يذوب بسرعة هائلة. مجرد الطقس" (٢٧٥).

ومع استحضار العَرَضِيَّة، حيث الطبيعة قد تكون "الجسد العظيم بلا أعضاء امرأة" يمكن أن نضم أنفسنا مع ويلسون هاريس، مؤلف "رباعية جويانا" الذي يعتبر الأشجار "رئات العالم"[١٦]. يحي هاريس (إعادة) ميلاد الخيال المحلي باعتبار أنه ليس فقط الترجمة لكنه تحول في جوهر trans-substantiation الأنواع. ما هو في لغة أكثر ملاً أطلقت على الالتزام المترجمة كي تستطيع اللعب بحالات الصمت البلاغية في لغتين، يضع هاريس هذه الطريقة، حيث يشير إلى الحاجة إلى ترجمة إنجليزية الكاريبي:

> **الفلوت العظمي الكاريبي، المصنوع من العظام البشرية، عبارة عن بذرة في روح الكاريبي. إنه تكنولوجيا بدائية يمكننا قلبها [نسخة مقلوبة؟]. باستهلاكنا لتحيزاتنا وأوجه تعصبنا داخلنا يمكن أن نجعل الفلوت العظمي يساعدنا على أن نفتح أنفسنا بدلاً من قراءتها بالطريقة الأخرى — كافتراس كنائي لقطعة من اللحم البشري[١٧]. ربط الموسيقى بأكل لحوم البشر تناقض راق. عندما تفتح موسيقى الفلوت العظمي الأبواب، وتتدفق الغيابات، وتضع مكونات الخيال المحلي مكونات للآنية الكمية من مصادر لا يمكن التنبؤ بها.**

يقول ويلسون هاريس أن الكُتّاب الكاريبيين أهملوا الفلوت العظمي لأن الواقعية التقدمية طريقة كاريزمية لكتابة الرواية التي تحصد الجوائز. الواقعية التقدمية تقيس العظام. الواقعية التقدمية هي وصول الترجمة أو فهمها شديد السهولة كنقل للمادة.

واقعية الغرب التقدمية رفضت الخيال المحلي على أساس أنه محل الفيتش. ولعل هيجل كان أعظم مُنَظِّم لهذا الرفض. وأحيانًا يقيس النقد الثقافي التحليلي النفسي في تجسده الكاريزمي الحالي العظام بدقة مخيفة. لعل ليس من قبيل المصادفة أن الفقرة أدناه تعطينا فكرة عن هيجل وهو بالضبط النقيض لرؤية هاريس. تناقض الراقي والعظام هنا تؤدي إلى

اللالغة التي ينظر إليها باعتبارها خمولاً، حيث بنية اللغة ليست إلا منطقًا. وتجعل سلطة اللغة العليا الترجمة مستحيلة:

الراقي إذن تناقض شيء يقدم في ميدان التمثيل نفسه وبطريقة سلبية رؤية لبعد ما لا يمكن تمثيله ... العظام، والجمجمة بالتالي شيء يملأ الفراغ عن طريق "حضوره"، استحالة تمثيل الدال للشيء ... عبارة "الثروة هي النَّفْس" تكرر عند هذا المستوى عبارة "الروح عظمة" [كلتا العبارتين لهيجل]: في كلتا الحالتين نتعامل مع عبارة عبثية لأول وهلة، وغير معقولة، ومعادلة مكوناتها غير متوافقة، في كلتا الحالتين تقابل نفس بنية الفقرة المنطقية: الفاعل، مفقود تمامًا في وسيط اللغة (لغة الإيماءات وانقباضات الوجه، لغة التملق)، تجد نظيرها الموضوعي في خمول شيء لا لغوي (جمجمة، نقود)[18].

رؤية ويلسون هاريس مجردة، تترجم "طقس" موريسون إلى نسخة أوقيانوسية oceanic من فيزياء الكوانتم (الكم). لكن كل المترجمات الثقافيات الثلاث المذكورات في هذا القسم يسألننا أن نتعامل مع البلاغة التي تشير إلى حدود الترجمة، في الكريول، وابنة العبد، واستخدام الكاريبي للـ"الإنجليزية". لنتعلم درس الترجمة من هؤلاء الغريبات/الداخليات الذكيات ونترجمه إلى موقف اللغات الأخرى.

القراءة كترجمة

في الختام، أريد أن أبين كيف نترجم ما بعد الكولونيالية باعتباره غريبة/داخلية النظرية البيضاء أثناء قراءتها: بحيث تستطيع التمييز على أرض/منطقة الأصل. تريد أن تستخدم ما هو مفيد. مرة أخرى، آمل أن هذا يمكن أن يمرر درسًا للمترجمة بالمعنى الضيق للكلمة.

"الصلة بين الموسيقى وأكل لحوم البشر تناقض راق". أعتقد أن ويلسون هاريس يستخدم كلمة "راق" هنا بدرجة ما من الدقة، ليشير إلى فك الذات الغربية التقدمية كمؤولة واقعية للتاريخ. هل يمكن أن يكون التفسير النظري للراقي الجمالي في الخطاب الإنجليزي، سوف استخدم قراءاتي رواية الأكاديمية الرائعة لبيتر دي بولا بعنوان "خطاب الراقي" كمثال للقراءة المتعاطفة باعتبارها ترجمة، وبدقة ليست تسليمًا بل تعلمًا ضديًا عن طريق التباعد لمسافة ما[19].

ص ٤: "ماذا كانت الذات في القرن الثامن عشر؟" القارئة كمترجمة متحمسة. القرن الثامن عشر الطويل في بريطانيا سرد لتكون أمة وتحولها في إمبراطورية. هل يمكن أن نقرأ تلك القصة؟ سيلمس الكتاب على الأقل ذلك الموضوع، حتى ولو ليحول عنه. ولن تُرى النساء على أساس أن تشكيل وكالتهن يلمسهن عن طريق ذلك التغيير. وترتبط تعاطفات الكتاب النسوية القوية مع المرأة الإنجليزية فقط كضحية للنوع. لكن سعة اطلاع النص تسمح لنا بأن نفكر أن هذا النوع من القراءة البلاغية قد يكون الطريقة لفتح السؤال "ما معنى أن تكوني

قارئة ما بعد كولونيالية للغة الإنجليزية في القرن العشرين؟" القارئة النموذجية لـ "خطاب الراقي" ستكون القارئة ما بعد الكولونيالية. هل لوحظ قانون الأغلبية ذاك، أم قانون الأقوياء؟

في ص ٧٢ تأتي القارئة باعتبارها مترجمة لتناقش بيرك عن الراقي:

المقاومة الداخلية لنص بيرك ... تقيد اللعب الكامل لهذه الصورة البيانية [القوة .... باعتبارها صورة بيانية تعبر عن تقنيات الراقي]، وبالتالي تهزم وصفًا لخبرة الراقي بصورة فريدة من حيث الذات [هكذا] صاحبة القوة. باختصار، يقف بيرك لعدد من الأسباب من بينها لابد أن نضم الأهداف والغايات السياسية، مفتقرًا إلى خطاب عن الراقي، وبذلك أعيدت القوة النهائية إلى مكانتها كخطاب مجاور، لاهوت، يضع قوته المستمدة مصداقيتها من ذاتها بإصرار ضمن حدود تفكير الإله أو الرب.

هل كان أيضًا لأن بيرك اشتبك بعمق في التفتيش في تجاويف المسرح الذهني الخاص بالسيد الإنجليزي في المستعمرات بحيث كان لديه مفهوم ما لأنواع مختلفة من الذات وبالتالي، ارتد رعبًا مثل كورتز قبل كونراد قبل الذات القوية برقي؟ هل بسبب أن بيرك حاول مثل كريستيفا قبل "النساء الصينيات" أن يتخيل ملكات إودة Begums Oudh باعتبارهن ذوات قانونية وضعها في مصداقية الذات في مواضع أخرى[٢٠]. يفتح "خطاب الراقي" من خلال ملاحظة اختلاف بيرك عن أصحاب خطاب عن الراقي الآخرين الأبواب للقراء الآخرين باعتبارهم مترجمين للانخراط في مثل هذه التأملات البحثية وبالتالي يتجاوزون الكتاب ويوسعونه.

الصفحات ١٠٦، ١١١–١١٢، ١٣١: تأتي القارئة باعتبارها مترجمة إلى الدين الوطني الإنجليزي. كان الاستعمار البريطاني تفكيكًا عتيقًا للشُرْطة بين الأمة والدولة. في الإمبريالية تُغْرَس/تُحَصَّن الأمة impl(im)ated لتصبح إمبراطورية. وليس هناك أي دليل عن هذا في "الخطاب". تم مناقشة بنك انجلترا. انشاؤه في عام ١٦٩٦، وتحول خطابات الائتمان إلى جد الشيك الحديث، له شيء أشبه بعلاقة بثروات شركة الهند الشرقية وتأسيس كلكتا عام ١٦٩٠. الدين "الوطني" في الواقع موقع لإدارة الأزمات، حيث تغير الأمة، وهي موضوع راق على أساس أنها تحول ذات الأيديولوجية، العلامة "دائن" إلى معجزة عن طريق الاستخدام غير الصحيح أو الملائم للكلمة catachresis أو الاستعارة الزائفة عن طريق "القبول بخلل دائم بين النقد الدائر الإجمالي والدين". وسرعان ما نُسِجَت الحرب الفرنسية. وهي بالتأكيد العلة الفاعلة المباشرة في نسيج الأزمة الأرحب. "الخطاب" لا يرى الأمة تغطي الاقتصاد الاستعماري. وبمناسبة تحديد النوع الخاص بخصوصية العِرْق، وبالتالي ظل الجدل حول خطاب رأس المال متعدد الجنسيات داخليًا، داخل انجلترا، جدلاً أوروبيًا[٢١]. وتتعرض القارئة كمترجمة إلى خنفرة الصوت، والتبرم والاستياء. فهي تجد نوعًا من الراحة في تشكيل ماهاسويتا ممتقع اللون لجسد المرأة كجسد بدلاً من التعامل مع هذا التاريخ للجسد الإنجليزي

"كوسيلة مُشوَّهة للمنظر disfigurative من أجل العودة إليـ[ها] أدبيتهـا المفقـودة". القـراءة كترجمة أخطأت الهدف هنا.

في ص ١٤٠ تأتي القارئـة كمترجمة إلى بيت الأكبر. "رغـم أن الوظيفيـة نُظِرَ إليهـا مبدئيًا كمطلب ... عـن طريـق انـدماج الأمـة"، فليس بالإمكـان علـى الأقـل عـدم ذكـر الإمبراطورية عند الحديث عن صوت بيت:

صوت بيت ... يعمل تدخله المزدوج في روح الزمن وشخصيته، على الفور يصبح أعلى مثال للفرد الخاص في خدمة الدولة، والفرد الخاص الذي تم التخلص منه تمامًا عن طريق احتياجات امبراطورية عامة وقومية وتجارية. وبهذا المعنى يصبح صوت بيت أكثر الأمثلة تطرفًا لتحول الجسد إلى النص لباقي القرن[٣٢].

رأينا حالة حرفية عن تحويل سطح الجسد إلى نص بين أم جارية وبنت جارية في رواية "محبوبة"، حينما تضرب الأم البنت كي تقف عن التفكير في أن علامات ذلك النص يمكن تمريرها، وهو درس يُتَعَلَّم بعد الحدث après-coup، حرفيًا بعد ضربة وصم البنت بعلامة. هل يجب أن نتوقع القارئة كمترجمة تفسيرًا لتمرير تحويل داخل الجسد إلى نص عبر الصوت، وهي كناية عن الوعي، من الأب السيد إلى الابن السيد؟ اتخذ بيت الأصغر الخطوة الأولى لتغيير الإمبراطورية القومية إلى أمة امبريالية بمرسوم الهند لعام ١٧٨٤. هل يستطيع خطاب الراقي تخطيط ذلك تكرار الراقي؟ ليس بعد. لكن هنا أيضًا، ترجمة متجاوزة ومتوسعة ممكنة.

كما هو متوقع، تجد القارئة كمترجمة موضع قدم في بلاغية "الخطاب". يبدأ الفصل العاشر بما يلي: "درس الجزء الثاني من هذه الدراسة بثبات كيفية انطلاق 'النظرية' لإضفاء الشرعية والسيطرة على ممارسة ما، وكيف تنتج الإفراط الذي لا تستطيع إضفاء الشرعية عليه، وتزيل من المركز إلى الحدود حدها، حالة مُحَدَّدة" (٢٣٠). هذه الفقرة تُقرَأ كقارئة تفكيكية باعتبارها مترجمة كوصف ذاتي ممكن للنص، رغم أنه ضمن حدود الكتاب، يصف، لا نفسه، بل موضوع بحثه. بحلول الوقت الذي ينتهي فيه الكتاب، تشعر القارئة كمترجمة أنها كُتِبَت في النص:

يقدم [هذا الكتاب] باعتباره تاريخًا لذلك الرفض والمقاومة سجلاً بتحولـه الخاص إلى تاريخ، تاريخ الفكرة التي تريد أن تعتبرها بصورة مختلفة، هناك. لذا فليس من المناسب إلا أن خاتمته يجب أن تومئ نحو الحد، تخاطر بعملية إعادة قلب الحد عن طريق الحديث عن الآخر، رفض الصمت لما هو مسكوت عنه[٣٣].

وراء هذا "الضجيج من أجل قبلة" للفضاء الآخر، إنها "مجرد طقس".

في ظل شخصية القارئة كمترجمة، حاولت أن أصف بالكلام سياسات نوع معين من القراءة لما بعد كولونيالية السرية، مستخدمة العلامات الرئيسة للملمة تاريخ. وبالتالي نكتشف ما الكتب التي يمكننا أن نقتات عليها، وما التي يجب أن نضعها جانبًا. يمكنني استخدام كتاب "خطاب الراقي" لبيتر دي بولا لفتح التواريخ الملة للقرن الثامن عشر

الكولونيالي. هل أجبرت توني موريسون وهي كاتبة طويلة الباع في النظرية الأدبية المعاصرة على أن تضع جانبًا بول دي مان "الشريط المختَلَس"؟[٢٤]

> **عام ألف وثمانمائة وأربعة وسبعون والبيض كانوا لا يزالون مفككين ... الدم البشري المطهي على نار أحد عمليات الشنق كان أمرًا آخر برمته ... لكن أيًا من ذلك أبلى نخاع عظامه ... كانت شريطاً ... ظنه ريشه كاردينال عالقه في قاربه. غطس الذي خرج في يديه غير متماسك شريط أحمر معقود حول خصلة من الشعر الصوفي المبلل، لا زالت عالقة في قطعة من فروة رأسها... احتفظ بالشريط، وازعجته رائحة الجلد (م، ١٨٠-١٨١).**

تستدعي موريسون بعد ذلك لغة كنارها مُنَسَّل للغاية لدرجة أن أية "تَنَسُّل" يمكنه أن يسهل المرور الكامل: "هذه المرة، رغم أنه لا يستطيع أن يشفر سوى كلمة واحدة، اعتقد أنه يعرف من قالها. شعب الرقاب المكسورة، والدم المطهي على النار والبنات السوداوات اللاتي فقدن شرائطهن" (م، ١٨١). ألم يؤد تفسير الوعود والحجج في جنيف القرن الثامن عشر إلى الوصول إلى هذا "الصخب"؟ لن أفحص الأمر وأقيس الفلوت العظمي. لكنني ببساطة سوف أهدي هذه الصفحات إلى مؤلفة "محبوبة" باسم الترجمة.

الهوامش:

(*)"The Politics of Translation" in Spivak, Gayatri Chakravorty. Outside in the Teaching Machine. New York & London: Routledge, 1993, pp. 179-200.

(١) يستند الجزء الأول من هذا المقال إلى حور مع ميشيل باريت في صيف عام ١٩٩٠.

(٢) سيصدر عن دار نشر سيجَل بكلكتا.

(٣) كلمة "تسهيل" "facilitation" هي الترجمة الإنجليزية لمصطلح فرويدي يترجم frayage في الفرنسية. المعنى المعجمي للكلمة هو كالتالي:

> المصطلح استخدمه فرويد في الوقت الذي كان يصوغ فيه نموذجاً عصبياً حول وظيفة الجهاز النفسي (١٨٩٥)، ويعني أن أية إثارة عندما تمر من خلية عصبية إلى أخرى تقابل بمقاومة ما، ولكن مرور هذه الإثارة يؤدي إلى خفض دائم في هذه الإثارة، ومن ثم يقال هنا إن نوعاً من التسهيل قد حدث، ومن ثم فإن أية إثارة ستفضل المرور في مجرى حدث فيه هذا التسهيل عن أي مجرى آخر.

(4) Jacques Derrida, "Force of Law: The "Mystical Foundation of Authority"", tr. Mary Quaintance, Deconstruction and the Possibility of Justice: Cardozo Law Review, XI (July – Aug. 1990): p. 923.

(5) "The Wet-nurse", in Kali for Women (eds), Truth Tales: Stories by Indian Women (The Women's Press, London, 1987), pp. 1-50 (first published by Kali for Women, Delhi, 1986), and "Breast-giver" in Gayatri Chakravorty Spivak, In Other Worlds: Essays in Cultural Politics (Methuen/Routledge, New York, 1987), pp. 222-40.

(٦) تناقش لوس إريجاري Luce Irigary بشكل مقنع مسألة أخلاقية ما هو إروتيكي، وذلك في إطار أخلاقيات الاختلاف الجنسي. انظر:

الترجمة و السلطة

أندريه لوفيفر/ ت: رامي الجمل

المحور الأول[*]: سلطة الفرد

رعاة الترجمة والمترجمون

السلطة هي التي تحدد المعايير الأيديولوجية لما هو مقبول. فهي تؤثر في عملية اختيار النصوص وعلى الطرائق التي تُترجم إليها. ففي عمل لجون تريفيزا[1] كتبه تحت عنوان "حديث بين أحد اللوردات وأحد الكتّاب حول الترجمة" أبان اللورد عن موقفه صراحة ودون مواربة؛ إذ أخبر الكاتب بأنه يدفع "للزمّار" ليسمع ما يريد من أنغام، فيقول:

"إنني لا أرغب في ترجمة هذه النصوص على أكمل وجه، فتلك غاية لا قيمة لها عندي، لكنني أريد ترجمة حاذقة ماهرة يفهمها الناس." لقد أراد اللورد ترجمة فعالة يفهمها جمهور المتلقين المعني بهذه الترجمة، وهو بهذا يشير إلى ترجمة النصوص الأخلاقية دون النصوص الأدبية. وبعدها يستطرد الكاتب و يسأل اللورد: "هل تريد سيادتك هذه الترجمة منثورة أم مقفاة؟" وللمرة الثانية يجيب اللورد بشكل قاطع: "أريدها نثرا، لأن النصوص المنثورة لها من الوضوح ما قد لا يوجد في مثيلاتها المقفاة، فضلا عن أنها يسيرة الفهم سهلة الاستجلاء."

أما إذا كلف هذا اللورد أحد المترجمين بترجمة **الإنياده** لفرجيل فإنه ما كان ليقترح أن تتم ترجمتها نثرا. إلا أنه لا فائدة من ترجمة فرجيل للجمهور الذي يقصده اللورد: وهم المستأجرون الذين يريد اللورد الارتقاء بآدابهم ومسلكهم الاجتماعي. إن هذا اللورد لم يكن ليهتم بتمويل ترجمة من شأنها أن تصير موضوعاً يلوكه المتعلمون في أحاديثهم. بيد أنه،

ولحسن الحظ، كان هناك من بين هؤلاء اللوردات من هم على استعداد لتمويل مثل هذه الترجمات.

إن المترجمين يعرفون جيداً من يمول ترجماتهم، وهم بدورهم يرشدون غيرهم من المترجمين للتوجه لهؤلاء المولين والرعاة. ففي شهادة نادرة ليواخييم دي بيلاي[٢]، نجده يختتم تنبيهاته وعظاته للمترجمين في جملة ضافية كاشفة يقول فيها: "إن ما أقوله ليس موجها لهؤلاء المترجمين الذين يترجمون مؤلفات أعلام اللغة اليونانية واللاتينية بأمر وتكليف من الأمراء و اللوردات، فطاعة هؤلاء أمر لازم لا تُقبل فيه الأعذار."

وبعد مائة عام جاء الإيرل روسكومون[٣] ليشير إلى ضرب مختلف من رعاة الترجمة وكيف يعاملون المترجمين؛ إذ يقول:

أشفق من صميم الروح على رجال تعسين
العوز بزهمُ الشرفَ فصاروا صاغرينْ
ضاقت بهم سبل الحياة فغدوا كالمحامين:
إما التذلل وبذل ماء الوجه وهَدي الخاطئين،
أو جوع ومسغبة لكل الرافضين،
وهم من بعدِ في ركب الدراهم سادرين،
لا فرق عندهمُ بين قول الحق وإفك الآفكين[٤]

ففي عام ١٧٠٠، ومع النمو المتزايد للقدرة على القراءة والكتابة والانتشار التدريجي لمجتمعات أكثر انفتاحا، لم تعد السلطة مقصورة على الأمراء و اللوردات وحدهم، فقد انضم الناشرون إلى سلك أصحاب السلطة؛ إذ بدءوا بتكليف المترجمين بترجمة بعض الكتب التي أحرزت مبيعات كبيرة في البلاد الأخرى. وقد كان هؤلاء الناشرون يدفعون ثمناً بخساً في مقابل ما يقوم به المترجمون من أعمال، الأمر الذي أدى إلى فقدان المترجمين لمكانتهم الاجتماعية والثقافية. ومع زيادة نفوذ وسطوة الناشرين في تحديد ما يجب ترجمته والأسلوب الذي يجب إتباعه في تلك الترجمات، نجد أن المعايير الأيديولوجية التي تم وضعها للمترجمين قد بدأت في الأتساع، فقد كانت قرارات الناشرين مبنية في المقام الأول على أساس الربح الذي سيعود عليهم.

فعندما كان يتم تكليف أحد المترجمين بترجمة عمل أدبي ما، وعادة ما يكون ذلك بسبب نجاح هذا العمل في بلد آخر، فإن هذا المترجم كان يميل إلى حجب جميع السمات الأيديولوجية المميزة لعالم خطاب العمل الأصلي الذي هو بصدده، والتي يعتقد أنها قد يمجها جمهور المتلقين المقصود. كان المترجمون يفعلون هذا بدافع يفهمونه جيدا، وهو الحفاظ على مصالحهم: فإذا قام المترجم بترجمة نص ما قد يسيء إلى مشاعر المتلقين، فإن ترجمته لن يكتب لها التداول والذيوع، وبهذا فإن الناشر على الأرجح سيخسر ماله، ولن يكلف هذا المترجم بأية ترجمة أخرى. إلا أن هذه الحال في نظر المترجمين تُعد تقدماً كبيراً وملموساً إذا ما قورن بما كان يحدث منذ قرون قليلة ماضية، عندما كان ذو السلطان يقومون

بإعدام المترجمين حرقاً وشدهم على الخازوق لأنهم لم يترجموا الكتاب المقدس ترجمة "سليمة".

إن المتلقي عند قراءته لترجمة ما سواء كانت للكتاب المقدس أو لعمل أدبي، فإنه غالباً ما يسعى إلى رؤية أيديولوجيته وعاله ماثلين في هذه الترجمات. فالمتلقي يود أن يعيد خلق العالم على صورته وهيئته، وينتج عن هذا أحيانا نتائج تدهش لها العقول كما هو الأمر في ترجمة الأب بريفو الفرنسي لرواية صاموئيل ريتشاردسون باميلا فيقول بريفو في مقدمة ترجمته:

"لقد طمست العادات الإنجليزية أينما ظهر منها ما قد تمجه الأمم الأخرى وتستشنعه أو جعلتها تنسجم والعادات السائدة في باقي القارة الأوروبية. ولقد تراءى لي أن الإبقاء على عادات البريطانيين الفجة الفظة، والتي ما يمنع البريطانيين من ملاحظتها سوى أنها عادات مأثورة لديهم جُبلوا عليها، أقول إن الإبقاء على ذكر مثل هذه العادات سوف يسيء إلى كتاب جوهره ما في الأخلاق من نبل وفضيلة. وبعد، ولكي أعطي القارئ فكرة جلية عن عملي هذا، أقول ختاما إن العمل ذا السبعة أجزاء في طبعته الإنجليزية الأصلية، والذي قد يصل إلى أربعة عشر مجلدا في طبعتي هذه، قد تم اختزاله إلى أربعة مجلدات فقط."

وإنه لأمر جلي أن الأب بريفو "الصالح الطاهر" لم يكن معتادا على تقديم ترجمات "أمينة"، والأهم من ذلك أنه لم يطف بخاطره ولو لبرهة أن ترجمة النص ترجمة "أمينة" قد تكون فكرة قمينة بالتجربة. وذلك لأن أخلاق الثقافة الهدف التي ينقل إليها وعاداتها كانت ،في نظره، أسمى من الثقافة المصدر المنقول عنها. فقد كان الأمر بالنسبة له محض بداهة أن الأخلاق والعادات "الطالحة" لابد ألا يُسمح لها بالتأثير في الأخلاق والعادات "الصالحة".

المحور الثاني: سلطة الثقافات

تظهر في بعض الأزمان ثقافات يراها البعض أعلى شأواً وأكثر سلطة وسطوة من غيرها من الثقافات المجاورة أو الثقافات اللاحقة. فقد تُنزل ثقافة ما ثقافة أخرى منـزلة علية سامية إذا كانت ترى أنها ستنهل من حياض تلك الثقافة الأخرى، وعلى ذلك فإن تلك المنـزلة العالية والمكانة المحورية التي تحتلها ثقافة ما، ما هي إلا مسألة نسبية: فالثقافة الفرنسية مثلاً كانت محورية بالنسبة لألمانيا إبان النصف الأول من القرن الثامن عشر. وثقافة العصور الكلاسيكية كانت محورية بالنسبة لأوروبا منذ عصر النهضة حتى هذا القرن. كذلك ثقافة الصين في عصر الطان كانت هي الأخرى محورية لليابان في بعض أزمنتها القديمة.

وبطبيعة الحال فإن أهل الثقافات الفوقية ينزعون إلى احتقار أهل الثقافات الدنيا، فيعاملون آدابهم بطرق لا تخلو من تيه وخيلاء. أما العلاقة ما بين الثقافات الفوقية والثقافات الدنيا فإنها لا تقر على قرار، فتدور في أدوار التغير عبر الزمن. فإبان القرن السادس عشر وبواكير القرن السابع عشر كان التوجه الفرنسي إزاء هوميروس، على سبيل المثال، مختلفاً تماماً عما يصفه لنا يوهان جوتفريد هيردر في القرن الثامن عشر عن هذا التوجه، فيقول:

"إن الفرنسيين، هؤلاء القوم المختالين بذوقهم الطبيعي، يكيفوا كل شيء وفقاً لهذا الذوق، بدلا من محاولة تكييف أنفسهم وفقاً لذوق مختلف خاص بزمن آخر. فهوميروس لا بد وأن يدخل فرنسا أسيراً وأن يرتدي ما تفرضه "الموضة" الفرنسية حتى لا يؤذي أنظار الفرنسيين. ويجب عليه أن يسمح لهم بأن ينزعوا عنه لحيته المهيبة وحلته القديمة البسيطة. ويجب عليه أيضا أن يهيأ نفسه للتوافق مع العادات الفرنسية، وأينما ظهر منه ما يدل على خشونته أو فظاظته الريفية فإنه يُحقّر ويُرمى بأوصاف الهمجية والتخلف."

لقد فعل المترجمون الفرنسيون بهوميروس ما فعله الأب بريفو برواية باميلا، بيد أن الفرنسيين لم يكونوا بِدْعاً في انتهاج تلك السنة. فمنذ مائة عام تقريبا، كتب ادوارد فيتزجيرالد، المترجم الإنجليزي الذي اشتهر بترجمته لرباعيات الخيام، والذي يُعد ممثلا للثقافة الفوقية الثانية وهي ثقافة إنجلترا في العصر الفيكتوري، كتب لصديقه كاول قائلا:

"إنه لشيء مسل أن أفعل ما يحلو لي بهؤلاء الفرس فهم، في نظري، ليسوا شعراء بالدرجة الكافية التي قد تخيفني وتجعلني أعرض عن القيام بمثل هذا التطواف الثقافي الممتع، فهم قوم في حاجة إلى القليل من المهارة والفن حتى يحسن صوغهم وتشكلهم."

أما فيتزجيرالد فإنه ما كان ليطلق العنان لأهوائه لو كان يترجم لأحد المؤلفين الرومان أو الإغريق، لا لأنهم يمثلون ثقافة فوقية فحسب، ولكن لأن هناك الكثير من أهل العلم والذكر ممن يقدرون على مراجعة ترجمته وتحقيقها مقارنةً بالأصل. إن هذا التوجه الذي يُنصِّب ثقافة المرء حكما ومحكا يقيس عليه الثقافات الأخرى بأسرها ويقيمها يعرف باسم المركزية العرقية ethnocentrism، ولا أجد في النفس شكاً في أن الثقافات جميعها تعرف هذا المفهوم، إلا أن بعضاً من هذه الثقافات التي استطاعت أن تحوز قدراً من التفوق الحضاري هي التي تميل إلى التيه والخيلاء بمركزيتها. أما الثقافات التي لا تتباهى بمركزيتها، لولا ضيق الحال، لمالت هي الأخرى إلى الأمر نفسه، وبما أن ذلك ليس بمستطاع، فإنها تتظاهر بأنها خلو من هذا الشعور والميل. إن المركزية العرقية تمنح أهل ثقافة ما الحرية في إعادة صياغة العالم على صورتهم، دون الحاجة إلى إدراك مدى وكيفية اختلاف واقع هذا العالم عن عالمهم. ولعل توجهاً كهذا كفيل بأن يفرز ترجمات تتناسب والثقافة الهدف فقط، فضلا عن حجب هذه الترجمات كل ما لا يناسب هذه الثقافات.

ولعل إحدى صور المركزية العرقية الأكثر تطرفاً، بل والأكثر بغضاً نظراً لمراوغتها وصعوبة الوقوف على كنهها، هي ما شاع في دراسات الترجمة باسم المركزية الأوروبية eurocentrism. وتتمثل هذه النزعة في مقولة مفادها أن دراسة الثقافات الأوروبية هي الدراسة الوحيدة ذات الجدوى. وعلى الرغم من جلاء مقاصد تلك النزعة، فإن أصحابها يواربون لاجئين إلى "اللعب بالكلمات" إن صح هذا، فيأسفون لما يلاقيه الباحث من لأي وعنت عند دراسة الثقافات غير الأوروبية، ناهيك عن الترجمة من هذه الثقافات وإليها.

بينما هم في واقع الحال سعداء مستبشرون بطريقة خفية لوجود هذه الصعوبات. وإحقاقاً للحق فإن أنصار هذه النزعة بعيدون كل البعد عن نزعة التفوق الأوروبي العنصرية، إلا أنهم يعتقدون أن دراسة هذه الثقافات غير الأوروبية والترجمة منها وإليها من الأمور غير المستحبة، حتى وإن كانوا يؤيدونها قولاً لا فعلا. إن هذه النزعة تحمل على عاتقها مسئولية الأبحاث المتهافتة التي يتم عملها حول مشكلات الترجمة التي تظهر خارج نطاق تلك الدائرة المسحورة المتميزة الخاصة بأوروبا وأتباعها التاريخيين.

المحور الثالث: سلطة النص

إن الثقافات التي تستمد سلطتها المطلقة من نص ما، سواء كان الإنجيل أو القرآن الكريم أو البيان الشيوعي، تنزع إلى حماية هذه النصوص وإحاطتها بدائرة من الحرص والحذر، حتى إنه من الجائز لنا القول إن قوة من يملكون مقاليد السلطة تركن على هذه النصوص وتعتمد عليها، وعلى هذا فإن من يضطلع بترجمة هذه النصوص لا يتم السماح له إلا بهامش ضئيل للغاية من الحرية، كما كان الحال مع ثلة من مترجمي الكتاب المقدس إبان عصر النهضة في أوروبا؛ إذ لقوا حتفهم على الخازوق واعين الدرس على أبشع صوره.

وعلى الرغم من خضوع الإنجيل لترجمات عدة، فقد تمت ترجمته بأسلوب محدد ولفترة طويلة من الزمن، والسبب في هذه المعالجة الخاصة لترجمة الإنجيل يجليه لنا بلغة صافية ضافية بطرس دانيولوس هويتيوس[*]، وهو واحد من أهم من كتبوا عن الترجمة وأقلهم ذكرا واستشهادا، ولعل ذلك يرجع إلى أن جميع أعماله مكتوبة باللاتينية ولم تترجم على الإطلاق، فنجده يقول:

"إنني أصر على معاملة الكتاب المقدس بمنتهى اليقظة والحرص، لأنني أربأ بنبوءات الروح القدس أن يتم العبث بها وتدنيسها على أيدي البشر ومن هم مشدودين للأرض شدا. ذلك أن هذه الكلمات قد تم اصطفاؤها بوحي إلهي لا عبثاً أو سدًى، فقد تم اصطفاؤها من عوالم علوية وترتيبها على أنساق فريدة إلهية. إن بهذه الكلمات الربانية أسرارا خفية بعدد ما في النص من نقاط. أليس المسيح نفسه هو القائل إنه لا لأحد أن يمحو نقطة واحدة من قانون الرب حتى تنفطر السماء وتميد الأرض بمن فيها؟"

إن مثل هذه الترجمات الأمينة بل الحرفية، يتم وقفها على مثل هذه النصوص التي تعد مكنزا ا للسلطة المركزية لثقافة ما ومستودعاً لها. وعلى الغرار نفسه نجد أن هذا الضرب من الترجمات ينسحب على كلاسيكيات الأدب العالمي. فقد صار من المألوف لدى القراء أن يجدوا ترجمة ما، عادة ما تكون أولى الترجمات لعمل كلاسيكي، قد استحالت إلى نص سلطوي، بل إنها تبقى كنص سلطوي لذاتها وفي ذاتها، حتى بعد أن يتم إسقاطها من عداد الترجمات الناجعة الصالحة. فهناك مثلاً ترجمة جاك أميو لأعمال بلوطارك إلى الفرنسية التي تعد من كلاسيكيات الأعمال المترجمة في اللغة الفرنسية. وكذلك ترجمة جون

هارينجتون لأعمال أريوسطو Ariosto إلى اللغة الإنجليزية، وأيضا ما يُدعى بترجمة تيك-شليجل لأعمال شكسبير إلى الألمانية، والحق أن الجزء الأكبر من هذه الترجمة قام به كل من دوريتيا شقيقة لودفيج تيك والكونت باوديسن.

إن هذه النصوص- الترجمات السلطوية تنزع إلى اكتساب سمات تتخطى بها حاجز الزمن وتصبح لازمة بها متجذرة فيها فيشق على القراء الانصراف عنها والتحول إلى غيرها؛ فهم يثقون بالمترجم الذي اضطلع بالترجمة لا لشيء إلا أن ترجمته هي الترجمة التي ألفوها واعتادوا على قراءتها. فعادة ما يتردد القراء في الانصراف إلى ترجمة أخرى جديدة حتى وإن أعلن الخبراء وأهل العلم تفوقها على ما سبقها من ترجمات. إن هذا النمط في التفكير يظهر جليا سافرا في حالة النصوص المركزية لثقافة ما، ولعل هذا ما يفسر لنا استمرار بقاء بعض الترجمات الرديئة مثل الترجمة السبعينية للعهد القديم Septuagint.

المحور الرابع: الاستيلاء على السلطة

تشارك الأعمال المترجمة النصوص الأصلية ما للأخيرة من سلطة بل إن المرء ليذهب إلى القول بأن الأعمال المترجمة تستولي على سلطة هذه النصوص الأصلية استيلاء. وعلى أية حال، فإذا كان ثمة كاتب أو مفكر يريد أن يقول شيئا فلماذا لا يقوله بنفسه وعلى لسانه بدلا من اللجوء إلى الترجمة؟ ولعل الإجابة بأن هذا الكاتب أو ذاك يعوزه الإلهام أو القدرة الفنية على قول ما يريد قوله بلغته ليست إجابة صائبة، فالكاتب الذي يلجأ للترجمة ليعبر عن فكره يعتقد أن ما سيقوله سيكون له ثقل أكبر إن قاله تحت اسم مستعار.

إن أحد أكثر الأمثلة إجلاء لهذه الإستراتيجية الثقافية هو ما يدعى بالترجمة الزائفة pseudo-translation، وهي نص يتم من خلاله إيهام القارئ أنه يقرأ ترجمة لنص آخر وواقع الحال غير ذلك. فقد ظهر إبان القرن الثامن عشر في فرنسا عدد من الترجمات لأعمال فلاسفة إنجليز وهميين، لأن إنجلترا وقتئذ كانت في ذروة أدائها السياسي، فضلا عن أنها كانت مُوضع حسد الجميع لما لحكومتها من نظام دستوري ناجع متبع. فنجد أن الكتاب والمفكرين السياسيين الذين أرادوا أن يؤثروا في الرأي العام وأن يوجهوا دفته نحو الإصلاح والثورة رأوا أن كلماتهم ستحمل ثقلا أكبر إن وضعت على لسان أحد فلاسفة إنجلترا التي قامت بالفعل بثورة مجيدة جنت أحلى ثمارها. هكذا نجد أن الترجمة الزائفة تلعب دورا ليس بالهين في الصراع القائم بين الفلسفات السياسية المختلفة.

إلا أن الترجمة الزائفة يمكن لها أن تلعب دوراً هاماً أيضاً في الصراع القائم بين الأنواع الأدبية المختلفة[1] poetics. ففي هذا الصدد يتداعى إلى الذهن ديوان **أوسيان** لكاتبه جيمس ماكفرسون وما يمثله من صراع بين الأنساق الأدبية ما قبل الرومانتيكية والأوغسطية في إطار الأدب الإنجليزي، كما يتداعى إلى الذهن أيضاً المعارضات الأدبية pastiches الخاصة بالقرون الوسطى لتوماس تشاتيرتون، وأيضا كتاب **الآثار Reliques** لتوماس بيرسي. إن المسوغ وراء اللجوء إلى هذه الإستراتيجية (الترجمة الزائفة) يجليه لنا هوراس والبول في وصف ضاف جلي في مقدمتي روايته **قلعة أوترونتو**، تلك الرواية التي كُتب لها أن تكون النموذج

الأول لنوع أدبي جديد هو الرواية القوطية Gothic Novel، ففي تقديمه الأول لهذه الرواية نجده يقدمها للقراء على أنها ترجمة لإحدى المخطوطات الإيطالية، بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك ويتعهد لقرائه بأن يعيد طباعة المخطوطة الإيطالية الأصلية إن حالف الرواية نصيب من النجاح. إلا أنه في التقديم اللاحق الذي كتبه بعد أن لاقت الرواية نجاحاً كبيراً نجد والبول يعتذر لقرائه قائلا:

"وجب الآن على المؤلف أن يسأل قراءه العفو لأنه قدم عمله هذا منتحلا شخصية المترجم." وعذره عن اللجوء إلى فعلته تلك هو "جدة المحاولة والمزج بين صنفي القصة الخيالية قديمها وحديثها"، وبعبارة أخرى، لم يشعر والبول بداخله بنزوع نحو المجاهرة بالتحدي والهجوم (اللذان كانا من المحتمل أن يحكم عليهما بالفشل) على الأنساق الأدبية السائدة في عصره. بل نجده قد آثر السلامة وجنح إلى السلم عن طريق طرح نسق أدبي مغاير تحت عباءة الترجمة، كاشفا النقاب عن الحقيقة حين رأى أن تجربته قد كُتب لها النجاح.

المحور الخامس: منح السلطة

ذكرنا آنفاً أن الترجمة تستولي على السلطة، لكننا لم نذكر بعد أنها تمنحها أيضاً؛ إذ تخلع الترجمة السلطة على لغة ما، وبعبارة شيشرون الخطيب الروماني الشهير:

"إذا قمت بصياغة نص قد قرأته باللغة اليونانية إلى اللغة اللاتينية، فإنني بذلك لا أقوم باستعمال أفضل التعبيرات الشائعة فحسب، بل إنني أستطيع بذلك نحت تعبيرات جديدة تناظر ما جاء باليونانية يتقبلها ويعيها قومنا، مثلهم مثل أهل اليونان، طالما أن هذه التعبيرات تناسب ذوقهم."

فالترجمة تدفع اللغة إلى التوسع والانتشار، ويقابل هذا التوسع بالحفاوة والترحاب طالما أنه يتم مراقبته من قبل الجماعة اللغوية بأسرها.

تستطيع الترجمة أن تخلع السلطة الكائنة في لغة من لغات السلطة (اللاتينية–الفرنسية–الإنجليزية–الروسية) على نص مكتوب بلغة تنقصها تلك السلطة. فثمة عديد من الأعمال الأدبية التي تم كتابتها بلغات هامشية minor languages مثل مسرحيات أوجست ستريندبيرج التي ما كانت لتنضم إلى قائمة الأدب العالمي العظيم لو لم تكن قد قُدمت بلغة سلطوية وهي الفرنسية في حالة ستريندبيرج. وعلى المنوال نفسه نجد أن مسرحيات هنرك إبسن قد تم تقديمها إلى أوروبا لا بلغتها الأصلية وهي النرويجية، إنما قُدمت باللغة الألمانية من قبل مسرح الشعب ببرلين.

إن للترجمة أثراً بالغ الأهمية في هذا الصدد، حتى إن القراء بمرور الزمن يكفون عن اعتبار هذه الأعمال التي كتبت بلغات أخرى "أعمالاً أجنبية" على لغة السلطة التي نُقلت إليها. فأقسام اللغة الإنجليزية، مثلاً، قد اعتادت على تدريس ستريندبيرج وإبسن، ولعل السمة الوحيدة التي تلفت أنظار الدارسين وتنبههم إلى أنهم يقرءون ترجمات من لغات أخرى هي تلك المشقة التي يجدونها في نطق أسماء شخصيات هذه الأعمال الأدبية.

وعلى العكس من هذا، نجد أن متحدثي اللغات الناشئة يُقبلون على ترجمة الأعمال الأدبية التي تم كتابتها بلغات سلطوية، لسبب بسيط وهو سَوق البرهان على أن لغاتهم الناشئة تلك لها من نضج التعبير وحسن السبك ما لغيرها من اللغات. وكما أشرت آنفاً، فإن هذه العملية يمكن ملاحظتها أيضاً إبان القرن التاسع عشر بأوروبا ولاسيما أوروبا الشرقية حيث نجد عدداً من اللغات تسعى إلى أن يتم الاعتراف بها كأعضاء كاملي العضوية في دوائر المجتمع الأوروبي الفكرية والأدبية والفنية. ويمكننا أيضاً أن نلحظ هذه العملية في وقتنا هذا في تلك الأجزاء التي تم استعمارها في الفترة الواقعة بين نهاية القرن الثامن عشر ومنتصف القرن العشرين. فنجد أن الكتاب والمفكرين يقومون بترجمة الأعمال العظيمة التي أنتجتها ثقافة المستعمر "السيد السابق". فعلى سبيل المثال نجد جوليوس نيريرا قد قام بترجمة شكسبير إلى اللغة السواحيلية لا لأن مثل هذه الترجمة ستسد نقصاً في المكتبة السواحيلية بل لأنه تمنى أن يثبت أن اللغة السواحيلية تقدر إن أرادت أن تستوعب شكسبير ومن هم على شاكلته من الأفذاذ، وليثبت أيضاً أن اللغة السواحيلية وسيلة ناجعة تستأهل التقدير، غير أنها تنتظر من لهم نصيب وافر من العبقرية والتميز كي يظهروها إلى العالم.

تسمح الترجمة أيضاً لكتّاب الثقافة الهدف أن ينهلوا من سلطة الكتّاب الأجانب الذين تم تقديمهم إلى هذه الثقافة من خلال مترجمين آخرين. وبعبارة أخرى، تُدخل الترجمة أدوات وأساليب جديدة إلى الآداب التي تتم عملية الترجمة إليها. فقد تم إدخال السونيتو إلى الأدب الصيني عن طريق ترجمات فينج تشى التي نشرت في العشرينيات من القرن العشرين، وأصبحت قصيدة "الأود" أهم نوع أدبي لكتاب جماعة البلياد (الثريا) بعد أن تمت ترجمتها على نطاق واسع إلى الفرنسية من الأصول اللاتينية واليونانية. أيضاً وتحت درع السلطة الأخلاقية لجماعة اليسوعيين قامت الترجمة بتحويل الرواية التشردية picaresque novel إلى نوع أدبي مغاير تماماً وهو رواية بناء الشخصية في الأدب الألماني Bildungsroman. نجد أيضاً أن التعاقب بين القافية المذكرة والمؤنثة في اللغة الفرنسية يرجع مصدره إلى ترجمة اوكتافيان دى جيلاس لأعمال أوفيد، فضلا عن التفعيلة السداسية التي تم إدخالها إلى الشعر الألماني من خلال ترجمة يوهان هاينْريش فوس لأعمال هوميروس. وهناك كذلك ترجمة جون هوكام فرير لأعمال لويجي بولتشي التي أعادت تقديم الأوتافا ريما (المقطوعة الثمانية) إلى الأدب الإنجليزي، فإذا بالشاعر الإنجليزي بايرون يلتقطها ويوظفها ببراعة واقتدار في رائعته **دون خوان**. وعلى الرغم من ذلك، فإن الأمل الواهم الذي راود الشاعر الألماني العظيم جوته في أن يقرر تاريخ الأدب صراحة "من سبق إلى الدرب رغم ما تحفه من عقبات" يبدو أنه سيبقى على ما هو عليه من وهم ومفارقة للحقيقة. فإلى وقتنا هذا وتواريخ الأدب لا تجد فسحة من الوقت تخصصه للأعمال المترجمة؛ إذ أن الترجمة في أعين مؤرخي الأدب ليست إلا قضية لغة فحسب، لا وشيجة لها بالأدب. إن هذا الاتجاه ما هو إلا ثمرة خبيثة من ثمار حركة توحيد لغة التاريخ الأدبي التي أرسى دعائمها مؤرخو المدرسة الرومانتيكية ومن تتلمذوا عليهم، فقد كانوا عازمين على خلق وإيجاد آداب قومية تكون، قدر الاستطاعة والإمكان، مُصفاة من أي كدر أو شوب قد تجلبه عليها المؤثرات الأجنبية.

ترجمة ما بعد الحداثة الإسبانوأمريكية انعكاسات حول تفسير الثقافة

لويس بيجينوت(*) /ت: نادية جمال الدين

على الرغم من أن دراسة الترجمة تمثل إحدى الأدوات الفعالة التي نمتلكها من أجل تحليل العلاقات الأدبية على مستوى المثاقفة، فإنه، حتى المتخصصون في الدراسات المقارنة، لم يستطيعوا، إلى وقت قريب للغاية، منح الترجمة الاعتراف الذي تستحقه بوصفها قوة دافعة أساسية لتطور الآداب المختلفة. كانت الترجمة سابقا تعد نشاطاً ثانوياً يمكن، بقدر الإمكان، من خلاله، تخطى الحدود التي تفرضها الحواجز اللغوية ولكن لا يمكنها مناظرة الأصل. وكان الرأي السائد دائما هو أن ترجمة أي نص لا تكون نهائية وأنها محكوم عليها بانتهاء الصلاحية وأن تُستبدل بغيرها، مما صبغها بعدم الكمال وعدم الدوام مقارنة بنصها الأصلي بصفاته الثابتة وموازينه الصرفية غير القابلة للتصحيح. هذا المفهوم الاستدلالي والتقييمي والمعياري والمتولد من تقليد موجّه حتماً نحو القطب الأصلي، قد تعرض في السنوات الأخيرة لمباحث منهجية منتظمة من جانب مجموعة من منظّري ما بعد البنيوية الذين عكفوا على إعادة طرح مفهوم الأصالة ذاته بتأكيدهم على أن النص الأجنبي لا يعد نهائياً بشكل مطلق طالما أنه يعتمد على الترجمة لتأكيد بقائه. إن ما لا شك فيه هو أن بروز العديد من الكتّاب الذين نذكرهم على المستوى العالمي كان ممكناً بفضل مترجميهم الذين نقدر دورهم نظراً لصعوبة مهمتهم. لذلك نرى أنه يجب علينا أن نعى أهمية التأكيد على أنه بجانب استحسان رواية "مئة عام من العزلة" مثلا (وما تبعه من منح كاتبها جائزة نوبل)، لا يجب الاستهانة بالدور الذي كان لجريجورى راباسًا مترجمها إلى الإنجليزية. إن إعادته كتابة رواية جارثيا ماركيث بالإنجليزية ـ وهى من المستحيلات المطلقة ـ كانت ثمرة

قراءة شخصية تحت ظروف صعبة، كما أن الظروف المحيطة بكل قراءة لهذه الترجمة لا نظير لها.

إن الأدب الإسبانوأمريكي، شأنه شأن أي أدب آخر، يحتاج استيعابه إلى تفسيره أولاً؛ أي ترجمته، وهذا لا يتأتى إلا من خلال منحه الاهتمام الذي يتطلبه بُعده الثقافي وهو بالتحديد ما يمنحه طابعه المختلف. لقد بدأت ترجمة الثقافة الإسبانوأمريكية منذ اكتشاف "العالم الجديد"[1] حين حاول الغزاة والمستكشفون الإسبان تدوين ما وجدوه هناك باستخدام إحالاتهم الثقافية والتاريخية الخاصة. وقد عكف المؤرخون على فرض رؤيتهم للحياة في إطار واقعي جديد؛ أي أنهم كانوا يترجمون تجاربهم بحيث يقوم باستيعابها، ليس فقط مواطنوهم الذين خلّفوهم وراءهم، وإنما هم أنفسهم. لهذا الهدف، اعتمدوا على معتقداتهم الخاصة مما أدى - حسب "سوزان باسنيت" (٨٧:١٩٩٣) - إلى خلق مزيج غريب من العناصر والمُثل الخيالية والأساطير والخرافات والتي كانت تهدف إلى حماية البحث المضني عن الثروات الهائلة وكذلك، ما لا يمكن إنكاره، الحرص على فرض قيم حضارتهم. أدى هذا الاستعمار الثقافي إلى خلق شعارات فعالة وساذجة إلى درجة أدت بمفهوم "الاكتشاف" إلى تجريد سكان تلك الأراضي من هويتهم العرقية الحقيقية.

بعد هذا التقديم، والذي أتصوره مسهباً، أود الإشارة إلى الأعمال التي ستكون هدفاً للدراسة، ولكن من الضروري - قبل هذا - تقديم مصطلح دقيق يمكن من خلاله تبرير تضمين عنوان هذا العمل لتعبير "ما بعد الحداثة". إن سبب وجوده سهل التفسير: ولكي أوفر على القارئ التدقيق الجدلي الزائد عن الحد الذي قد يبعدنا عن الهدف الرئيسي، أقول ببساطة إنى لم أجد تسمية أخرى أكثر ملاءمة؛ إذ كان هناك تعبيران آخران للاختيار بينهما في البداية ولكنني قررت رفضهما لعدم تلبيتهما ما أسعى إليه بشكل تام. فمثلا كان يمكن استخدام تعبير "الفن السردي الإسبانوأمريكي الجديد" ولكن وصف "الجديد" لهذا الفن السردي قد يفترض التزييف، فعلى الرغم من أنه اقتضى مقاطعة التراث الأدبي السابق، وخاصة واقعية الرواية الإقليمية، فإن أول شواهد هذا الانقطاع يعود إلى حوالي خمسين عاماً. من جهة أخرى، يمكن تحديد طورين كبيرين مما يعني القول بأن التسمية الثانية تكون أحدث من الأولى. ففي الأعوام الـ ٤٠ و ٥٠ نجد إضافات لكتّاب مثل "إرجيداس" أو "أستورياس" أو "بورخيس" أو "كاربنتيه" أو "أونيتي" أو "رواباستوس" أو "رولفو" أو "ساباتو". ولا شك أنه إذا ما كان هؤلاء الكتاب جميعاً قد مهدوا الطريق بشكل مناسب أمام الغزو الثقافي لكتاب آخرين أكثر شباباً، مثل "كورتاثار" أو "فوينتيس" أو "جارثيا ماركيث" أو "بارجاس يوسا أكبر ممثلي ما يسمى جماعة الإسبانوأمريكية في الأعوام الـ٦٠ و٧٠، إن هؤلاء الآخرين هم من boom من يسّروا الاعتراف بأسلافهم. وقد أدى الاهتمام الذي أثارته تلك الأسماء الأربعة الكبار إلى نجاح ممكن لكتاب آخرين معاصرين لهم مثل "كابريرا انفانتي" أو "دونوسو" أو "ليثاما ليما" وآخرين بعدهم بقليل مثل "برايثي إتشينيكي" أو "بويج".

ليست من الكلمات المناسبة بشكل تام على الرغم من تكرار استخدامها كلمة boom وقد كان "خوسيه دونوسو " على حق في شهادته الشخصية على تلك السنوات التى لا تتكرر بتأكيده على أن: كلمة إنجليزية غير لازمة، على العكس فإنها مليئة بالدلالات التي أغلبها، تقريباً، boom تحقيرية أو ظنية، وأقلها ربما، تمييز البعد والمبالغة الزائدة.

اسم صوت يعني فرقعة، ولكن مع الوقت أضيف إليه معنى الزيف boom والانفجار الذى ينشأ من اللاشئ والذي يخلّف أقل مما يتضمن. إنه يقتضي ضمنياً، وبشكل خاص، أن يصاحب هذه المدة الوجيزة والجوفاء[...] الخداع والاستغلال (١٢: ١٩٨٣-١٣).

وأيًّا كانت التسمية المستخدمة، فإن مالا شك فيه هو أنه في عقد الستينيات عاشت أمريكا اللاتينية فترة غير معتادة من الفوران الأدبي تصالحت فيها الجودة مع الاعتراف بشكل موفق. ووجدنا، خلال سنوات قليلة، انتشاراً لأولى الروايات القيمة لبعض الكتّاب الشبان التي تحمل إضافات رئيسية لغيرهم ممن كانوا قد قطعوا شوطاً ما في ممارسة فنهم بشكل ملحوظ. وكما يبين "هيجينز(٩٢-٩١ : ١٩٩١)، فإن الروائيين "الجدد" قد أبدوا في مهمتهم موقفاً على طرف النقيض لموقف الكتاب الإقليميين مثل "إليجريا" أو "جايبيجوس" أو "جويرالديس" أو "ريبيرا"، الذين تعقبوا بسُمُوٍّ هدفاً تعليمياً ذا شكوى اجتماعية عندما وصفوا بدقة شبه وثائقية واقع قارة مجهولة بالنسبة لسكان المدن الكبرى. كان الأمر يتعلق بفن سردي يتبّع بعناية التقليد الواقعي للقرن التاسع عشر حيث كان يتم استيعاب العمل الأدبي إرضاء لتطلبات اجتماعية وثقافية أكثر من كونه هدفاً في حد ذاته. كانت الرواية "الجديدة"، على العكس، تُقدّم بشكل قائم بذاته يتم تقييمه وفقاً لصفاته المميزة. لم يكن من الضروري أن تعكس بإخلاص الواقع، فقد كان يتم الجهر فعلياً بالطابع الخيالي للعمل الأدبي.

فى رأى "هيجينز" (٩٢: ١٩٩١)، هناك فرق جوهري آخر، وهو عالمية الرؤية لدى الكتاب الجدد وهى نتاج تكوينهم الفكري والثقافي القوى والمنعكس من خلال الإحالات التناصية غزيرة العلم التي تعج بها أعمالهم. وحسب "دونوسو" فإن " الرواية الإسبانوأمريكية بدأت تتحدث لغة عالمية" (١٧: ١٩٨٣) بعيشها على الاستلهام من نماذج أجنبية مثل "سارتر" أو"كاموس" أو "جراس" أو"مورافيا" أو"دوريل" أو "روبى-جريليت" أو "سلينجر" أو "كيرواك" أو "ميلر" أو "فريش" أو "جولدينج" أو "كابوتيه" أو"بافيسيه" أو شباب الرجال الغاضبين أو "الكلاسيكيون" مثل " جويس"أو "بروست" أو "كافكا" أو "مان" أو "فوكنر". وهو يقول:

لقد تم طرح الرواية الإسبانوأمريكية [...] منذ البداية كهجين، وكجهل بالتراث الإسبانوأمريكي (فيما يتعلق بإسباني وفيما يتعلق بأمريكي) وهى تنطلق من منابع أدبية أخرى حيث إن حساسيتنا اليتيمة قد استسلمت بلا تردد للعدوى من الأمريكيين والفرنسيين والإنجليز والإيطاليين الذين بدوا لنا أكثر"انتماءً" وخصوصية من "جايبيجوس" أو "جيرالديس" مثلاً، أو "باروخا" (٢١-٢٠: ١٩٨٣) .

وعلى الرغم من تعدد أصول كثير من الكتاب الكبار للرواية الإسبانوأمريكية "الجديدة" فانه يفترض أن قسطاً كبيراً من هذه التأثيرات الأجنبية قد تم عن طريق الترجمة. وهذا ما اعترف به "خوليو كورتاثر" والذى كان مترجماً محترفاً خلال فترة طويلة من حياته، عندما يتساءل" ماذا كان سيكون مصيري لو لم أقرأ هوميروس بالإسبانية ودويستويفسكى بالإنجليزية وكاتولو بالايطالية وبلاتون بالفرنسية؟"[6]. سؤال آخر كان يمكن لكورتاثر أن يصيغه بشكل شرعي وهو: ماذا كان سيكون مصيري لو لم تكن هناك ترجمات لأعمالي إلى الإنجليزية أو الإيطالية أو الفرنسية ؟".

بدأت ترجمة الرواية الإسبانوأمريكية على نطاق واسع خلال عقد الـ٦٠ إلى الإنجليزية والفرنسية بشكل رئيسي ولكن أيضا إلى الألمانية والإيطالية والروسية إلى عدد جيد من اللغات الإسكندنافية[7]. يهمنا القول بأن هذا النشاط الترجمي قد تصادف مع الزخم الأدبي الذي كانت تعيشه إسبانوأمريكا حينئذ ولو أن الدقة تشير إلى أنه كان من نتاجه[8]. ففي الولايات المتحدة كما يشير وليام لويس (٩ :١٩٩١) قائلاً: كان التيار الجارف من الترجمات يعود الفضل فيه إلى رواد تيار للرواية الإسبانوأمريكية وأيضا إلى اهتمام ملحوظ بواقع القارة boom والجزء الواقع بجنوب الحدود مع المكسيك مما افترض وضع العديد من البرامج الجامعية للدراسات اللاتينية – أمريكية. وسرعان ما تكشف أن ترجمة الأدب أصبحت من الوسائل الأكثر فاعلية لقبول ثقافة ليست فقط مختلفة عن الثقافة الخاصة وإنما إضافة إلى ذلك، تبتعد كثيرا عن أن تشكل كلاً متجانساً. عامل آخر مهم وهو أنه خلال الستينيات تم افتتاح مراكز متعددة للترجمة على امتداد البلاد. كل هذا سمح للأدب الإسبانوأمريكي بأن يجد منفذا للولوج في سوق النشر الأمريكية محكمة الغلق فنجد أعمالاً مثل "مئة عام من العزلة" أو "لعبة الحجلة" تحقق مبيعات حقيقية ناجحة. وإذا كنت استخدم كلمة "المُحكمة الغلق"، فإن ذلك يعود إلى أن الترجمات تشكل نسبة مئوية قليلة من مجموع الكتب المنشورة سنوياً في الولايات المتحدة. وعلى الرغم من أن عدد الكتب المنشورة في هذا البلد قد زاد أربعة أضعاف منذ عام ٥٠ فإن الأعمال الأجنبية المترجمة ظلت تمثل ما بين ٢٪ و ٤ ٪ من مجموعها، مع الاستثناء المهم لأعوام الستينيات والتي تراوحت خلالها ما بين ٤ ٪ و ٧ ٪. وفي عام ١٩٩٠ مثلاً طرحت دور النشر الأمريكية ٤٦,٧٤٣ كتاباً منها ١,٣٨٩ فقط (أي ٢، ٩ ٪) مترجماً. نفس سياسة الحماية اتبعتها المملكة المتحدة: فمن الـ٦٣,٨٩٠ كتاباً منشوراً في عام ١٩٩٠، كان ١,٦٢٥ فقط منها ترجمات (أي ٢، ٤ ٪)[9]. أما في السوق الأوروبية، فعلى العكس، مثلت الترجمات نسبة مرتفعة نسبياً من إنتاج الكتب المنشورة مع غلبة واضحة للترجمات التي تمت عن الإنجليزية. منذ الحرب العالمية الثانية واللغة الإنجليزية هي أكثر اللغات ترجمة على وجه الأرض. هذا الأمر، إضافة إلى الحجم الكبير من صادرات الكتب المكتوبة بالإنجليزية، ساهم بشكل جوهري في نشر الثقافة الأنجلوأمريكية على المستوى الدولي. كل ذلك يمثل انعكاسا للهيمنة السياسية والاقتصادية للولايات المتحدة خلال العقود الأخيرة. وقد كان للنتائج المشئومة لهذه الإمبريالية الثقافية تأثيرها في الدول

المستعمَرة كما في المستعمِرة. وهناك دلالة في مسألة أن تكون الترجمة نشاطاً قليل الاعتبار من جانب تلك الأنظمة الثقافية المدعمة تماماً، أو التي تخضع لمرحلة من الإمبريالية(١). وهذا دليل قاطع على قلة استقبالها لكل ما هو أجنبي ولنوع من سياسة الحماية التي تجد في الدفاع عن أحادية اللغة أحد أهم حصونها. أن أدنى انفتاح لها على التأثيرات الخارجية هدفه الحفاظ على هوية تعتبر مكتفية بذاتها، ولكنها تميل حتماً إلى التبسيط وتكرار النماذج المقدمة كمصدر للإلهام المبدع. إن صورة تلك الثقافات التي تمارس الترجمة فيها دوراً مسيطراً تبدو مختلفة للغاية، ولا يمكن الاعتراض على ذلك إلا فيما يتعلق بأن تكون مجموعة النصوص المترجمة ذات توجه واحد مما يستلزم فرض قيم أنجلو أمريكية واستبعاد كل ما عداها.

على كل الأحوال، فإن هذا الاستطراد المطلوب والموجز لا يجب أن يبعدنا عن هدفنا الرئيسي. إن نجاح الكتّاب الإسبانوأمريكيين في الولايات المتحدة خلال الأعوام ٦٠ و ٧٠ ليس له سوابق. و كما يشير "فينوتي" (٢٦٥ : ١٩٩٠) فإن هذا النجاح كان ممكنا بفضل المقالات النقدية العديدة والإيجابية التي تناولتهم وإلى مساندة دور نشر مثل "جروبي" و"بانتيون" أو "نيو ديريكشون" وإلى تمويل بعض المؤسسات مثل " مركز العلاقات الإنترأمريكية". ومن جهة أخرى وحسب رأى "خوسيه دونوسو"(٥٥ : ١٩٨٣)، فإن هذه الشعبية المفترض أنها كالصاعقة، قد شابها الكثير من المبالغات وكانت حقيقتها نسبية. ويعترف "دونوسو" بوجود اهتمام شعبي كبير، مقارنة بسنوات سابقة، ومنافسة قاتلة بين دور النشر لكسب الأسماء الكبيرة وكثرة إنتاج للترجمات ورضًى من جانب النقاد واهتمام من العالم الأكاديمي إلى أحد الكتاب boom ولكنه يرى عدم تحول أي من كتاب حركة ال "الموضة"، أي أن يكون مثل "جولدينج" أو "دوريل" الذين كانوا كذلك قبل خمس عشرة سنة. وحسب كلماته:

كانت ترجماتنا، في أغلب الدول، تخضع دائما للنقد في الصحافة من جانب أساتذة متخصصين في الأدب الإسبانوأمريكي وكانت تظهر في الصحف اليومية لا بجانب روايات باقي العالم وإنما تحت تصنيف أو داخل إطار — "أمريكا اللاتينية"، "روايات لاتينية أمريكية"— مما يعني شكلاً من أشكال الاستبعاد. يجب أيضا ملاحظة ـ سواء أكان لمنفعة أو لضرر ـ أن الدعاية لرواية لاتينية— أمريكية كانت بيد موظفين وكلاء لدور النشر أو تعتمد في أغلبها على صدى الشخصية والعلاقات الطيبة أو السيئة مع الأساتذة المتخصصين والكتاب والنقاد وذوى النفوذ. وهناك بعض الدول، منها ألمانيا مثلا، تشهد فيها الرواية الإسبانوأمريكية تراجعاً تاماً (دونوسو ٥٥ : ١٩٨٣)(٣).

كان لهذه النخبة من الكتاب الكبار الحظ في ترجمة أعمالهم إلى الإنجليزية بفضل العمل الذي حظي باستحسان النقاد لمترجمين مثل "راباسًا" أو"لوفين" أو "سايرز بيدرين" أو بلاكبورن"، وأغلبهم قد تناولوا ممارسة الترجمة مع التدريس الجامعي. ومن بينهم جميعا كان الأكثر شهرة ونتاجا، بلاشك، "جريجورى راباسًا" الذي ترجم للكثير من الروائيين الإسبانوأمريكيين ذوى المكانة الأدبية مثل "ميجيل أنخيل أستورياس" أو"خوليو كورتاثر"

أو"جابريل جارثيا ماركيث" أو"خوسيه ليثاما ليما" أو "لويس رفايل سانتشيث" أو "ماريو بارغس يوسا" إضافة إلى كتاب برازيليين مثل "خورخيه آمادو" أو "بينيثيوس ديه موراليس" وأسبان مثل "خوان جويتيصولو" أو "خوان بينيت"(٨).

وقد أعلن جارثيا ماركيث بنفسه عن اعترافه بمهارة "راباسا" في الترجمة حين أكد:

لقد قرأت بعض الكتب التي ترجمها "جريجوري راباسا" إلى الإنجليزية وأعترف بأن هناك بعض الفقرات التي أعجبتني أكثر من أصلها الإسباني. إن الانطباع الذي تخلفه ترجمات "راباسا" هو أنه يحفظ الكتاب عن ظهر قلب ثم يقوم بعد ذلك بإعادة كتابته كاملا بالإنجليزية: إن أمانته أكثر تعقيدا من الحرفية البسيطة. وهو لا يقدم أبدًا تذييلات توضيحية وهو الملجأ الأقل سريانا والأكثر تطرفا، للأسف، من جانب المترجمين السيئين (جارثيا ماركيث ٢٩٢:١٩٩١).

إن الفرق الجوهري بالنسبة لراباسا (٢٢-٢١: ١٩٨٤)، بين مهمة الكاتب و مهمة المترجم يعود إلى أن الإضافة الأصيلة لهذا الأخير تنحصر في الشكل، بينما المحتوى يكون مسلما به. وهذا لا يعني أن مهمته تكون بالضرورة المهمة الأيسر، لأن عليه أن يقهر لغتين بدلا من لغة واحدة فقط(٩). وفي رأيه (١٩٨٤: ٢٣؛ ١٩٨٤ :٣٢) فإن على المترجم أن يكون، قبل أي شئ، قارئا عظيماً، حيث إن عملية الترجمة تتلخص في تحقيق قراءة أمينة إلى أقصى درجة ممكنة لعمل معين؛ ولكن يجب أن نتمتع أيضاً بمهارة الكتابة، وهذا ما تبينه مسألة عدم استطاعة كل قارئ جيد الترجمة. وبكلماته " إن المترجم قارئ ولكن واحد فقط هو من كتب ما يقرأ" (٢٣: ١٩٨٤). هذا المترجم الشهير قد حدد أكثر من مرة الإشكالية الضمنية لترجمة الثقافة. وكما يؤكد " حقيقة أن اللغة هي الثقافة والثقافة هي اللغة تنشأ بشكل حاد عند محاولة إحلال لغة الشخص بلغة أخرى [...]. فنحن المترجمين نجرد، بعملية الترجمة، العمل الأصلي من مظهره الثقافي الجوهري وهو حس اللغة الأصلية" (٤٣،٤٤ :١٩٩١).

تتضح صعوبة الترجمة عندما نعي بأن اللغة لا تتوقف عن كونها مجرد مهارة لا تعكس سوى رؤية غير تامة وغير كاملة للواقع أو لما نعتقد أنه الواقع. إن على المترجم أن يصل إلى أبعد من كلمات النص الأصلي؛ عليه إعادة بناء المعنى المضمر الذي يمنحه الحياة والذي استطاع الكاتب نقله بشئ من الاقتدار. وعليه بمجرد إدراكه هذا المعنى، أن يعيد تخطي نفس الحيرة التي واجهها الكاتب، ولكن مستعينا الآن بنظام لغوي مختلف. ولن نستطيع إظهار الإمكانات الباطنية للغة سوى بمعرفة حدودها. وهذا ما كان يعلمه جيدا "بورخيس" الذي طلب من مترجمه ألا يترجم ما كان يقول وإنما ما يريد أن يقول. إن عدم إمكانية ترجمة كلمات "بورخيس" هذه في حد ذاتها يكشف مدى التعقيد المصاحب لعملية الترجمة. إن ما كان يوعز به المؤلف الأرجنتيني هو أنه يجب ترجمة ما كانت تعنيه كلماته (٩: ١٩٩١) ، أو تعمد أن تعنيه، وهو ما لايمكن التوصل إليه بشكل متزامن وكامل إذا ما وضعنا في الاعتبار المسافة الفاصلة بين قصد الفكر ونتيجة الكتابة والتي تكون في حد ذاتها

معرضة للتأثر بترجمات مختلفة. إن التوصل إلى هذا التوفيق أمر صعب بالنسبة للمؤلف ولكنه أصعب بالنسبة للمترجم؛ إذ إنه كثيرا ما نكون غير قادرين على فهم مشاعرنا الشخصية بل وأكثر من ذلك التعبير عنها، فكيف لنا أن ننتظر أن ينجح في ذلك شخص غريب عنا؟ كيف يمكننا المحافظة على أمل أن يصل المتلقي الأخير إلى التغلغل إلى أعتاب ما يتولد لديه؟ هناك كتّاب يتمتعون بموهبة غير عادية لإدراك أي اللغات بالذات يكون أكثر دقة للفكر، هذه تكون، إذا ما صدقنا "جريجوري راباسا"، حالة جارثيا ماركيث الكاتب الذي يرى أنه ليس صعب الترجمة، نظراً لبراعته في التوصل إلى أن تفقد الكلمات طبيعتها الرمزية الذاتية وتتحول إلى استعارات مجازية غير مرئية للمتصل بها. وبالفعل كما أكد "راباسا" في مقابلة مع "هويكسيما" (١٨ : ١٩٧٨)، فإن من بين جميع الكتاب الذين ترجم لهم كان جارثيا ماركيث أقلهم إثارة للمشاكل في الترجمة وخاصة في "خريف البطريرك" على الرغم من أن هذه الرواية تتكون من ستة فصول يتضمن كل منها فقرة واحدة وأن بعض الجمل تشمل أكثر من خمسين صفحة[١٠].

يؤكد "راباسا"(٩ : ١٩٨٩) أن أكثر الأعمال التي واجه صعوبة في ترجمتها هو "براديسو" وذلك بسبب نزوع "ليثاما ليما" المتأصل إلى ابتكار اصطلاحات جديدة وإلى انتهاكه المستمر للقواعد النحوية للجمل، وذلك رغبة منه في نقل مشاعره على أكمل وجه ممكن، على الرغم من أن هذا يقتضي التضحية بقواعد اللغة. ويعترف "راباسا" بأنه اكتشف من حين لآخر أن لغته الخاصة كانت تسمح له بإطلاق تعبير ما يمكن أن ينقل بقدر كبير المعنى الذي كان "ليثاما ليما" يبحث عنه، ولكنه يصبح عاديا إلى حد كبير ولا يتمكن من توليد القدرة الإبداعية للكاتب الكوبي مما يؤدى إلى ضرورة البحث عن شئ يكون مبتكرا، وأن يثبت أن في كلا اللغتين تتم إضافة عنصر غير عادى.

في مناسبات عديدة كانت مشاكل النقل تعود لأسباب ذات طبيعة ثقافية، وهذا كما يشير "جريجوري فوكس" (١٣٧ : ١٩٩١–٣٨)، لا يعود فقط إلى أن تاريخ وتقاليد الشعوب يمكن أن تكون على طرفي النقيض، بل لأن مسألة اللغة هنا بالذات تكون مضمرة بمعناها الأوسع أو بمعنى أصح الطريقة التي نشكل بها فكرنا. وعلى المستوى الرئيسي للصعوبة، نجد من غير المتيسر دائما التكافؤ اللغوي بين الكلمات. وهى حالة تلك المفاهيم التي تكون مجهولة - تماما في اللغة - الهدف والتى يطلق عليها عادة"خاصة (,culture-specific Mona Baker 1992: 21 بثقافة ما.

تلك المفاهيم سواء أكانت جامدة أو معنوية تمثل طبيعة مختلفة تماما، فنجد أنه يمكنها مثلا أن تعبر عن معتقدات دينية وطبقات اجتماعية واستخدامات وعادات أنواع من الأطعمة..إلخ. وعندما يواجه المترجم كلمة تشكل فراغا ثقافيا في لغته فإنه يتبنى بلا شك إحدى الاستراتيجيات الممكنة التالية؛ أي: الإبقاء عليها (مع تفسير لها في ملحوظة، أحيانا) أو حذفها أو توضيح معناها عبر شرح مطول أو استخدام اقتباس أو النقل بالمحاكاة أو إبدالها بأخرى يمكنها أن تُحدث لدى المتلقي "الهدف" نفس التأثير الذي أحدثته لدى المتلقي "الأصلي" على الرغم من أنها لا تحمل نفس المعنى المطروح. إن الفائدة الأساسية

للاستراتيجية الأخيرة تكمن في أنها تتيح للقارئ عنصرا يمكن أن يقر بأنه مألوف، ولكنها في نفس الوقت تمثل سلاحا ذا حدين، حيث تكمن الخطورة، وخاصة في الترجمة الأدبية، في فقدان الصبغة المحلية للعمل الأدبي[11].

وعلى مستوى أكبر فإننا نرى أن اللغات جميعها تظهر تفضيلا لتواجد منظم مشترك بين كلمات معينة وهو ما يطلق عليه بالإنجليزية collocations وهي الكلمات التي يعكس أغلبها المحيط الثقافي الذي تحتله. وعندما يختلف المحيط الثقافي للغة الأصل ولغة الهدف بشكل جوهري فمن المحتمل أنه، في أغلب الحالات، تؤدي الترجمة إلى نقل ما يكون تداعيا لأفكار غريبة، حيث إنها بالفعل لم يتم التعبير عنها من قبل في لغتها الخاصة.

كثيرا ما تقتضي ترجمة "مجموعة الكلمات الخاصة بثقافة ما" زيادة جزئية للمعلومة المنقولة وهو ما لا مفر منه إذا ما أردنا أن يصبح القارئ قادرا على تفسير مفاهيم لا يمكن بطريقة أخرى أن تكون سهلة الإدراك (بيكر٥٩ :١٩٩٢-٦٠). تزداد المشكلة حدة عندما يحدث أنه بدلا من "الوظائف"، نواجه تعبيرات اصطلاحية أو ثابتة تكون فيها مرونة البناء ملغاة ومعناها التام لا يمكن استنتاجه من خلال مجموع المعاني الفردية للكلمات اللأساسية. إن ما يؤدي أحيانا إلى صعوبة ترجمة هذه التعبيرات الثابتة لا يكون بسبب أنها تتضمن عناصر خاصة بثقافة ما، وإنما أن يكون كذلك سياق الكلام المرتبط بالمعنى الكلي نفسه الذي تنقله. وفيما يتعلق بالجانب النحوي فإننا نلاحظ أيضا أن الثقافة تسهم في قولبة تقديم الواقع عبر استخدام أزمنة فعلية محددة وترتيب الكلمات ونوع الصفات..إلخ. الشيء نفسه يقال بالنسبة للتشكيل النصي حيث إن كل مجموعة لغوية تظهر اختيارات محددة فيما يتعلق بتشكيل أنواع الخطاب المختلفة وفي الطريقة التي تنقل بها وظيفته البلاغية.

من البدهي أن جميع الكتاب ليسوا على نفس القدر من الصعوبة في ترجمة أعمالهم. ف"بورخيس" مثلا وهو كاتب يعتبر من أصعب الكتاب قراءة، ولكنه لا يعتبر صعبا إلى حد كبير عند نقله من لغة لأخرى. هذا إذا ما صدقنا " م. سايرز بيدين" مترجمة بعض قصصه ومؤلفين آخرين مثل "إيسابيل إينديه" و"كارلوس فوينتيه" و "أرنستو ساباتو"[12]. ففي رأيها أن المجهود يكون على المستوى الفكري أكثر من البلاغي، بحيث إنه بمجرد حل العقبة الرئيسية يصبح من السهل نسبيا بعث الصوت السردي للكاتب الأرجنتيني. وقد حددت "سايرز بادن" إجماليا ما تطلق عليه " حلقة من صعوبات الترجمة" التي على الرغم من كونها مفرطة في التبسيط إلى حد كبير إلا أنها يمكن أن تفيد في أن توضح تصويريا تجربتها المهنية. في هذه الحلقة المقسمة إلى خمسة أقسام تعرض أنواعًا مختلفة للثقافة. وبالتقدم باتجاه عقارب الساعة نجد تصاعدا فيما يتعلق بالصعوبة المفترضة للترجمة. وحسب تأكيدها، فإن أسهل أنواع النصوص ترجمة هو الهزلي الذي يتضمن الهجاء والسخرية، وبالتحديد كل ما يعرض بصيغة صريحة ومبالغة. يلي ذلك القسم الخيالي- أسطوري والذي لا يجب أن نطابقه بالضرورة بالشعر وإنما بما يكون أسمى بلاغيا من الكلام اليومي. أما التوصيل العادي، إذا كان لهذا وجود، فيحتل القسم التالي في سجل الصعوبات. يليه منطقة

تحتلها تلك النصوص التي يفصلها عنا الزمن. وأخيرا نجد الصعوبة الكبرى ممثلة في اللغة الدارجة. وهذه المساحة الكبيرة بشكل واضح تطبق على اللهجة المحلية والرطانة واللغة الاصطلاحية ..إلخ، أي تنتمي لكل ما يكون على المستوى البلاغي دارجا أو مختلفاً.

إن ما يلفت النظر في نموذج "سايرز بيدين" هو أن القسم الخاص بالدارج وبالهجائي أو الساخر والمتقاربين جدا في الدائرة، يقعان على طرفي مقياس صعوبة الترجمة بحيث إن المترجم غير المطلع يمكن أن يقع في هوة مميتة عند محاولة تخطي ما يبدو في الظاهر فرقا بسيطا للغاية فيحول إلى محاكاة ساخرة ما ليس إلا دارجا. إذن فإذا كانت هذه الترجمة تعتبر أن خيال "بورخيس" ليس صعب الترجمة إلى حد كبير فإن ذلك، وبلا استثناء تقريبا، بسبب أنه يقع في القسم الخيالي ـ الأسطوري من الحلقة. فالحوار في أعماله ـ وهي في أغلبها روائية، ـ لا يفيض عادة ويحافظ بقوة على نفس الصوت. ومعروف أن "بورخيس" كان مجيداً للغتين وهو متحيز واضح للإنجليزية مما حدا بـ"الاستر ريد" إلى التصريح بقوله: " إن ترجمة "بورخيس" إلى الإنجليزية تجعلك تشعر وكأنك تعيد العمل إلى لغته الطبيعية أو تعيد ترجمته" [١٣].

على الرغم من المقارنة بين كورتاثر وبورخيس أكثر من مرة فمن العدل القول بأن الاختلافات بين الكاتبين أهم من التشابهات. تعتبر "سايرز بادن"(٧٣: ١٩٨٢) أن إنتاجه الأدبي بشكل عام يمكن أن ينسب إلى القسم "العادي" من الدائرة وأن تحويله إلى الإنجليزية لا يمثل مشكلة مهمة. يبدى "راباسا"(في ١٣: ١٩٧٨) نفس الرأي بتأكيده أن لدى هذا الكاتب ما لدى " بارجاس يوسا" وأن بيئة أعماله ذاتها هي التي تمنح الطابع المحلى وليس استخدام المصطلحات الإقليمية أو اللهجات التي يمكن أن تحمل نغمة فلكلورية مفرطة. إن العناصر الوحيدة ذات الصبغة الإقليمية الموجودة هناك هي بعض المصطلحات الإقليمية القليلة وهي لكونها ليست غريبة في الأصل، فلا ضرورة للإبقاء عليها في الترجمة.

أمامنا أيضا حالة "كارلوس فوينتيس" المؤلف الصعب تصنيفه ضمن أي من أقسام الدائرة وذلك بسبب تنوع المدونات الماثلة في أغلب رواياته. ففي أعمال "فوينتيس" كما في أعمال "بارجاس يوسا" وخلافا لأعمال "جارثيا ماركيث"، ليس من المألوف وجود صوت سردي واحد مما يجبر المترجم بالطبع على تغيير المستوى البلاغي باستمرار[١٤]. يتميز نثر "فوينتيس" بقدرته على خلق انعطافات مختلفة للهجة الدارجة وبالإكثار من الزخارف حيث تكثر المصطلحات المستحدثة والتعبيرات الأجنبية الدخيلة. ففي روايته "كريستوبل نوناتو" وهي رواية تمت ترجمتها إلى الإنجليزية بالتعاون مع المؤلف، وفيها يظهر ملخص حقيقي للغات شفهية تبدأ من اللغة التشيلية إلى الإسبانية المتفرنسة مرورا بالقشتالية الأكاديمية الخالصة وباللغة الاصطلاحية الشائعة بمدينة المكسيك خلال السبعينيات.تكمن مشكلة النقل، ـ كما يعترف المترجم نفسه ـ في أن الإنجليزية الأمريكية ليست مؤهلة لكي (Mac Adam 1991: 340-41) ترسم بشكل طباعي لهجاتها المختلفة المتعددة (باستثناء الجنوبية على أكثر تقدير).

ويبدو العنصر العامي بقوة أكبر في "ثلاثة نمور حزينة" لـ"ج. كابريرا أنفانتيه". حيث نجد أهمية اللغة الشفهية بدرجة كبيرة، وكذلك النموذج الأكثر وضوحا لكيفية لزوم تغيير الرموز اللغوية ـ لا محالة ـ فقدان الدلالة الثقافية. ويكفي لتعزيز كلماتي عرض الملاحظة التي قدمها "كابريرا انفانتيه" للقارئ في الرواية الأصلية والتي تم حذفها بالطبع في الترجمة:

هذا الكتاب مكتوب بالكوبية. أي باللهجات الإسبانية المختلفة التي يتم التحدث بها في كوبا والكتابة ليست إلا محاولة للإمساك بالصوت الإنساني بنفس سرعة من ينطقه. إن الأشكال المختلفة للكوبية تندمج أو أظنها تنصهر في لغة أدبية واحدة. وتسود بلا شك كلهجة لغة سكان لاهافانا وبشكل خاص اللغة الاصطلاحية الليلية وهي كما في كل المدن الكبيرة تميل إلى أن تكون لغة سرية. لم يكن إعادة البناء سهلا وبعض الصفحات يفضل سماعُها عن قراءتها ولن تكون قراءتها بصوت عال فكرة سيئة.

إننا، لحسن الحظ، نعتمد على ترجمة لا يمكن وصفها سوى بالمهارة. وإذا كانت كل الترجمات تفترض ممارسة إعادة الكتابة فإن هذه، بكل صدق وبسبب كونها نتاج التعاون الوثيق بين المؤلف نفسه و"س.جيل لوفين"، مشهورة على مستوى العمل الترجمي والمؤلفات النظرية حول الترجمة[15]. ففي الترجمة الإنجليزية (أفضل أن نقول الأمريكية) فإن العديد من الحوارات تمثل علامات أصيلة للمفردات والنبرات الخاصة بالسود في جنوب الولايات المتحدة. يهدف المترجمون هكذا إلى إظهار ملامح اللهجات التي تساعد في العمل الأصلي على تمييز الشخصيات تبعا للعرق والطبقة الاجتماعية. وبالرغم من أن الرواية في بدايتها كانت ستترجم باستخدام لغة اللندنية، أعتبر من الأنسب بعد ذلك الاستعانة بالإنجليزية الأمريكية[16]. cockney إن علينا أن نعي جيدا المشاكل الكامنة وراء هذا القرار الغريب. فالرواية، والمكتوبة في المنفى، هي إلى حدٍ ما استحضار للثقافة الأمريكية، ولكن في نفس الوقت تعتبر نقدا لها مكتوبا بلغة الثقافة الخاضعة أي الكوبية. وكما يشير بوضوح "جيل لوفين"(٩ : ١٩٩١)، ليس من السهل استرداد هذه الروح في اللغة المهيمنة. والحقيقة أن هذا التلاقي بين ثقافة تعسفية وأخرى مظلومة يمثل صدى للإشكالية المضمرة في مفهوم الاكتشاف/ ترجمة للعالم الجديد الذي أشار إليه من قبل.

إن صعوبة الترجمة تعود إلى حد كبير إلى أن الاختلافات التي تفصل بين الكوبيين والأمريكيين كثيرة وجوهرية فيما يتعلق برؤيتهم للكون مما أدى بالتالي إلى الاختلاف في التقليد الأدبي الخاص بكل منهما. وعلينا أن نتذكر أن الترجمة الأدبية لا تنحصر فقط في تبادل الرموز اللغوية، وإنما أيضا في نقل عمل أدبي إلى سياق أدبي مختلف. فاليوم يفصل بين أمريكا الشمالية والجنوبية أكثر من حدود يصعب عبورها بدون تأشيرة دخول. وفوق ذلك يفصلهما نمط حياة مما ينعكس بشكل عرضي في أدبيهما. ففي أعمال مثل "الخطوات الضائعة" للكاتب "اليخو كاربنتيه" أو "باراديسو" للكاتب "ليثاما ليما"، نجد إكثارا من الزخارف (الباروك) الذي هو في النهاية نتيجة التكافل الثقافي الذي افترضه التلاقي بين العالم القديم والعالم الجديد في القرن XV بين التقليد المسيحي والوثني، بين وحشة المروج

الغرب إسبانية وغزارة الأدغال. من جهة أخرى إذا كان قد ازدهر في إسبانوأمريكا نوع من السرد الروائي المستلهم مما أطلق عليه "الواقعية السحرية" فإن ذلك كان بسبب عدم إعطاء الفرصة لنمو تكنولوجي حقيقي، ولأن التقليد الشفهي قد أبقى على معتقدات تتخاصم مع المذهب البراجماتي والعقلاني الأمريكيين. وكما يشير "ر.فيريه" كل ذلك له أهمية جوهرية في مجال الترجمة:

إن عملية ترجمة الأدب من الإسبانية إلى الإنجليزية (والعكس) في القرن العشرين غير ممكنة بدون الوضع في الاعتبار الرؤى المختلفة للعالم وهذا يتضح عند المقارنه مثلا بين نوع الرواية اللاتينية الأمريكية اليوم لكتاب مثل "كارلوس فوينتيس" و" جابرييل جارثيا ماركيث" و "إيسابيل إييندية" فجميعهم منشغلون بالأحداث والتحولات ونزاعات الحكم المطلق داخل مجتمعاتهم، وبين روايات كتاب أمريكا الشمالية مثل "ساول بيلوو" و"فيليب روث" و"أ. ل. دوتوروف" الذين استغرقوا في حل المشاكل النفسية المعقدة للإنسان داخل المدينة–الدولة الحديثة المجردة من الصفات الإنسانية.

يتغلغل الأدب الإسبانوأمريكى، عن طريق الترجمة، في وعي القراء الذين تختلف تجاربهم الحياتية عن تجارب الشخصيات التي تسكن الأعمال وعن تجارب المؤلفين الذين منحوها الحياة. إن إدراك العالم عبر عيون جديدة يفترض أنه يؤدى إلى الاعتراف بخصوصية "الآخر" مما يسمح في النهاية باكتشاف طباعنا الشخصية. تمثل الترجمة بمعناها الأشمل وسيلة لتفسير ثقافة غريبة وأداة أساسية لكي نتعرّف بشكل أفضل على ذاتنا عبر إدراك اختلافاتنا.

ملاحظات:

(٥) لويس بيجينوت، جامعة بومبو فابرا، العدد ١٩(١٩٩٧–١٩٩٨)، الصفحات ١٧٧–١٩٢مجلة Parallèles

(١) حسب "ب. كوهين"، " لاحظ كثير من الكتاب أن "العالم الجديد" المكتشف عبر كولومبس كان عالما قديما بالفعل وبأنه كان يتمتع بحضارات مختلفة لأهل البلاد الأصليين. لقد كان عالما قديما أيضا بمعنى أقل وضوحا: فقد كانت أفكار كولومبس حول الأراضي التي اكتشفها متأثرة بشكل عميق بمفاهيمه الفكرية والثقافية المسبقة. وعليه فإن ردود أفعاله كانت كردود أفعال أي شخص يواجه شيئا غير مألوف (أى مجهولا)، سواء بالنسبة لمكتشف يبحث عن ممالك في أراض جديدة أو لعالم يحاول فهم غرائب الطبيعة. لقد كانت أفكاره مستمدة من الكتاب المقدس وأخبار المغامرين السابقين ورسامي الخرائط ومن العلوم عامة، كل ما سبق وجد له سبيلا في "اكتشافات كولومبس" (٥٦:١٩٩٢)

(2) Lucille Kerr, "Interview with Julio Cortázar", Diacritics 4: 4 (1974), p. 40 Apud Sayers Peden (1982: 66).

(٣) قام كل من Castro-Klarén y Campos (1983: 333-38) بعرض لترجمات "بورخيس" و"كورتاثار" و"بارجاس يوسا" إلى أهم اللغات الأوروبية. وقدم Martín (٣٩٩:١٩٨٩–٤١١) قائمة بأهم الأعمال الإسبانوأمريكية التي يمكن الحصول عليها مترجمة إلى الإسبانية. و Nunn (٧٤:١٩٩١–٧٧) يصنف في سبع درجات عدد جيد من الترجمات لأعمال إسبانوأمريكية.

(٤) يؤكد وليام لويس (٧:١٩٩١–٩) أن الظروف التى أسهمت في الاهتمام العالمي للرواية الإسبانوأمريكية لم تكن أدبية فحسب، وإنما كانت أيضا سياسية. فنجد من المعتاد مثلا ربط مولد حركة الـ boomبالثورة الكوبية. فالعديد من المفكرين، في البداية على الأقل، قد أيدوا بعزم كاسترو الذي قام بدعم الكتّاب الذين كانوا يؤيدون ثورته. وقد أدت أزمة الصواريخ والتغييرات الاجتماعية العميقة التي شهدتها كوبا إلى جذب أنظار العالم إلى هذه الجزيرة الكاريبية مما أدى بشكل غير مباشر إلى اهتمام دولي بالواقع

الترجمة والمثاقفة

كتاب معاداة العرب في الأدب الإيراني المعاصر نموذجاً

بسام علي ربابعة

لا شك أن الترجمة بين اللغات المختلفة التي كانت على مر العصور أهم وسيلة للمثاقفة بين الأمم والشعوب أضحت من القضايا التي تشغل بال الكثير من المهتمين بالترجمة ودراسات الأدب المقارن ودورها في المثاقفة، وفي إطار الحديث عن أهمية الترجمة ودورها في المثاقفة وتلاقح الأفكار والتلاقي مع الأمم والشعوب الأخرى- من خلال فكرة حوار الحضارات والتواصل والتقارب لا القطيعة والتنافر- يمكننا أن ندرس صورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر، وهي قضية جديرة بالبحث والدراسة والتحليل؛ فإذا ما أخذنا كتاب " معاداة العرب في الأدب الإيراني المعاصر" للباحثة والمستشرقة الأمريكية جويا بلوندل سعد[1] نموذجاً لهذه الدراسة، والذي ترجمته إلى اللغة العربية وسيأخذ طريقه إلى النشر قريباً إن شاء الله ، فإنه يمكننا القول: إن هذا الكتاب حظي بما لم يحظ به غيره من الكتب الأخرى؛ فقد أحدث هذا الكتاب عراكاً ثقافياً في لغات ثلاثة هي: الانجليزية والفارسية والعربية، وربما تنتقل هذه الظاهرة التي قل مثيلها إلى لغات أخرى في وقت قريب وهي مؤهلة لذلك؛ إذ إن صورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر هي الموضوع الذي بحثته المؤلفة في كتابها هذا، والذي انعكس في اللغة الانجليزية وترك تأثيره في الناطقين بهذه اللغة ولا سيما النخبة الثقافية منهم، ثم انتقل هذا الكتاب إلى اللغة الفارسية عن طريق ترجمة السيدة فرناز حائري، وتصحيح ومراجعة السيد ناصر بور بيرار، وترك انعكاسات متنوعة ظهرت في الصحف والمجلات والمواقع الالكترونية داخل إيران وخارجها، خاصة عن طريق بعض مثقفي عرب إيران، وخير مثال على ذلك السيد يوسف عزيزي بني طرف الذي كتب عدة مقالات حول هذا الكتاب وهذه الظاهرة[2].

قدر لهذا الكتاب ولهذه الظاهرة أن ينتقلا إلى اللغة العربية، فقد كتب صاحب هذه المقالة دراسة موسومة بـ " صورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر" اشتملت على مقدمة وتحليل وإضاءة لهذا الموضوع، بالإضافة إلى ترجمة الفصل الخامس من الكتاب عن اللغة الفارسية، ونشرت هذه الدراسة في مجلة أفكار الأردنية [٣]، كما قام بترجمة الجزء الخاص بصادق هدايت أواخر عام ٢٠٠٦ وإرساله إلى إحدى المجلات المحكمة ضمن مقالة موسومة بـ: " صورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر: صادق هدايت نموذجاً"[٤] والتي صدرت في العدد الأخير من مجلة كلية اللغات والترجمة – جامعة الأزهر، وبالإضافة الى ذلك عمل على ترجمة الفصل الأول من هذا الكتاب ونشره في مجلة أفكار تحت عنوان " مدخل إلى صورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر"[٥] وبدون مبالغة فقد كان لهذه المقالات انعكاسات واسعة على الصعيد الثقافي وبين النخبة الثقافية داخل الأردن وخارجه، إذ وصلت مجلة أفكار إلى دول عربية عديدة؛ ففي مؤتمر كلية الآداب الأول الذي عقد في رحاب جامعة اليرموك وشارك فيه أساتذة أجلاء من أكثر من عشر دول عربية كانت مجلة أفكار في عددها المذكور بين أيدي بعضهم وقد أثارتهم المقالة المشار إليها، إذ شكلت هذه الظاهرة صدمة للجميع؛ فقد استغرب المثقفون العرب هذه الصورة المشوهة الظالمة، وفي بدايات العام الحالي (٢٠٠٨) اطلعت على مقالة كتبها الدكتور فيصل دراج في موقع ديوان العرب [٦] عرض فيها كتاب: "صورة العرب في الأدب الفارسي الحديث" الذي ترجم إلى اللغة العربية عن اللغة الإنجليزية، وقد ترجمه السيد صخر الحاج حسين وراجعه السيد زياد منى وصدر عن دار قدمس في دمشق أواخر سنة ٢٠٠٧م، ولاقى هذا الموضوع رواجاً في الشبكة العنكبوتية، وكتبت حوله العشرات من الدراسات والتعليقات المختلفة، ويكفي أن نضع عنوان: صورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر، ونبدأ بالبحث في محرك البحث google أو yahoo حتى نعثر على الكثير من هذه الدراسات والمقالات[٧].

المثاقفة العربية الفارسية

إن المثاقفة العربية الفارسية ليست مسألة جديدة، بل إنها قديمة وجذورها ضاربة في أعماق التاريخ، والدليل على ذلك الكلمات الفارسية التي تسربت إلى اللغة العربية في هذه المرحلة والتي ورد بعضها في القرآن الكريم؛ بيد أن المثاقفة العربية الفارسية برزت بشكل واضح في مرحلة ما بعد الإسلام، وتجلت في مسائل كثيرة منها الثقافية واللغوية والاجتماعية والدينية وغيرها؛ ففي المجال اللغوي يكفي أن نعرف أن الأبجدية العربية دخلت إلى اللغة الفارسية محدثة مرحلة جديدة ومنعطفاً تاريخياً في اللغة الفارسية وآدابها حتى وصل الأمر إلى تقسيم اللغة الفارسية إلى مراحل ثلاثة هي: الفارسية القديمة (– ٣٣١ ق.م) والفارسية البهلوية (٣٣١ ق.م– ٢٥٤هـ) والفارسية الحديثة التي يؤرخ لها بسنة ٢٥٤هـ وحتى الآن[٨].

استبدلت الفارسية الحديثة أبجديتها القديمة وأصبحت تستعمل الحروف العربية، ومن هنا أحدثت العربية ثورة في اللغة الفارسية عز مثيلها في اللغات الأخرى، ولذلك يمكننا

القول بكل اطمئنان إن المثاقفة العربية الفارسية لا مثيل لها في اللغات الأخرى، فقد وصل هذا التثاقف إلى درجة أن الكلمات العربية التي دخلت إلى الفارسية أصبحت تشكل ٦٠٪ من مفردات اللغة الفارسية، ولا نعرف لغة أخرى استعارت هذا الكم الكبير من الكلمات والمفردات من لغة أخرى مثل اللغة الفارسية التي تأثرت باللغة العربية وآدابها بشكل عميق، حتى أن الشعر الفارسي الذي يشكل كنزاً من كنوز الحضارة الفارسية وتراثاً حضارياً غنياً ولد تحت تأثير الشعر العربي وجاء متأثراً بقوالبه الشعرية ومضامينه وموضوعاته واصطلاحاته المختلفة، ولذلك فإن الشعر الفارسي مدين للشعر العربي باعتراف الأساتذة الإيرانيين والعرب، وفي هذا الإطار يمكن الإشارة كذلك إلى البلاغة والعروض والقافية التي دخلت إلى اللغة الفارسية وأصبحت تستعمل في هذه اللغة بعد أن استعارتها من اللغة العربية.

ما دام الحديث عن المثاقفة العربية الفارسية فإنه يمكننا القول بكل جرأة إن التراث الفارسي وروائع الأدب الفارسي وكنوزه هي التي دونت وكتبت بالفارسية الحديثة أي بالأبجدية العربية في مرحلة ما بعد الإسلام، ولعلنا نذكر هنا أن شاهنامة الفردوسي وهي محط اعتزاز كل الإيرانيين وافتخارهم بماضيهم وتراثهم الحضاري وبطولاتهم، وهي التي تحتوي على التاريخ الإيراني منذ فجر التاريخ وحتى سقوط الإمبراطورية الساسانية على يد العرب المسلمين جاءت ردة فعل على الفتح الإسلامي وكانت ثمرة من ثمار المثاقفة العربية الفارسية، وبعبارة أخرى لولا الفتح الإسلامي لما عمل الفردوسي على نظم شاهنامته، ولما وجدنا اليوم شيئاً باسم الشاهنامة التي تحتوي على ما يزيد على خمسين ألف بيت، على أي حال إن الأدب الفارسي بشقيه الشعر والنثر كان ثمرة من ثمار التلاقح والتثاقف العربي الفارسي، وللتدليل على هذا فإننا إذا ما ألقينا نظرة على كتاب "تاريخ الأدب الإيراني" للدكتور ذبيح الله صفا- الذي يعد أكبر كتب الأدب الفارسي والذي يقع في ثمانية مجلدات- فلن نجد شيئاً ذا بال عن الأدب الفارسي في مرحلة ما قبل الإسلام، لكل هذا فإن النتيجة التي نخلص إليها أن الأدب الفارسي مدين للعرب والمسلمين بشكل أو بآخر، ومن ثم فإنه ثمرة من ثمرات المثاقفة العربية الفارسية.

إن المثاقفة العربية الفارسية لم تكن من طرف واحد، فقد ساهم الفرس في هذه المثاقفة بدورهم أيضاً، ولقد تجلت هذه المثاقفة المتبادلة بين العربية والفارسية في ميادين كثيرة؛ فقد ظهرت آثارها جلية واضحة منذ عهد الخليفة العادل عمر بن الخطاب عندما استعار المسلمون نظام الديوان من الفرس لتنظيم أمور الدولة، كما كانت اللغة الفارسية في القرن الثاني للهجرة مستعملة في البصرة والكوفة، ومتداولة على الألسنة كما تشهد بذلك الروايات المختلفة[1] وبالإضافة إلى ذلك دخلت بعض المفردات الفارسية إلى العربية، وألفت كتب في الكلمات الفارسية التي دخلت العربية.

إن عملية المثاقفة هذه التي بدأت مع الفتح الإسلامي لإيران واستمرت عبر العصور بأشكال مختلفة وصور متنوعة كان من أبرزها حركة الترجمة، التي بدأها عبد الله بن المقفع بترجمة كتاب "كليلة ودمنة" إلى اللغة العربية عن اللغة الفارسية البهلوية، وما زالت

الترجمة بين العربية والفارسية منذ ذلك اليوم وحتى أيامنا هذه مستمرة ولم تنقطع في عصر من العصور، ولذلك فإن هنالك مئات بل آلاف الكتب التي ترجمت من الفارسية إلى العربية وبالعكس، ومن هنا فإننا ندرك الدور الكبير والمهمة العظيمة التي تقوم بها الترجمة في عملية المثاقفة العربية الفارسية أو في أي لغة أخرى، ومن أجل التأكيد على أصالة الثقافة والتراث الحضاري الفارسي ودور الفرس في الحضارة الإسلامية فإن ثمة جهوداً بذلت في إطار دراسة انجازات العرب والفرس في خدمة الإسلام، وفي هذا المضمار يمكننا الإشارة إلى كتاب "الخدمات المتبادلة بين الإسلام وإيران" لمرتضى مطهري الذي ترجم إلى اللغة العربية.

إن المسألة الأخرى التي يجب الإشارة إليها ضمن الحديث عن المثاقفة العربية الفارسية هي دراسات الأدب المقارن التي جرت بين العربية والفارسية منذ العصور القديمة وحتى يومنا الحاضر؛ ففي المجال اللغوي أعد الجواليقي كتابه المعروف "المعرب" كما دون الخفاجي كتاب " شفاء الغليل" وصنف أدي شير كتاب " الألفاظ الفارسية المعربة" وفي مجال الأدب كتبت عشرات الدراسات والمقالات والكتب التي بحثت في مجال التأثر والتأثير في كل من الفارسية والعربية كتلك الدراسات التي تناولت المتنبي وسعدي، وأبا العلاء المعري والخيام، وأبا نواس والرودكي، وأبا فراس الحمداني وسعد مسعود سلمان، ونيما يوشيج وبدر شاكر السياب وأدونيس وأحمد شاملو، والخيام وعرار شاعر الأردن المعروف، وليلى والمجنون، والمقامات، والخمريات وغيرها من الدراسات ورسائل الماجستير والدكتوراه التي كتبت في أقسام اللغة الفارسية في العالم العربي وأقسام اللغة العربية في الجامعات الإيرانية.

خلاصة الكتاب

اشتمل كتاب " معاداة العرب في الأدب الإيراني المعاصر" على خمسة فصول هي: مدخل الكتاب، وآثار الرجال؛ نظرة الرجال، وآثار النساء؛ نظرة النساء، والرجل المعتدل، والخلاصة والنتيجة، فقد وسمت الباحثة والمستشرقة الأمريكية الفصل الأول من دراستها ب "المدخل" الذي جاء تمهيداً لموضوع الكتاب ومدخلاً للدراسة وهي الأطروحة التي ناقشتها المؤلفة عام ١٩٩٦م في جامعة تكساس وحصلت بموجبها على درجة الدكتوراه، وجاء هذا الفصل مشتملاً على العناوين التالية: دور الأدب في تعزيز النزعة القومية الحديثة، وإيران بلد متعدد الأعراق والقوميات، والنزعة القومية الإيرانية في القرنين التاسع عشر والقرن العشرين، ومبحث العربي والإيراني.

عملت المؤلفة على توضيح جذور ظاهرة معاداة العرب في الأدب الفارسي المعاصر ونشأتها، والتطورات التي وصلت إليها في القرن الماضي في مدخل الكتاب؛ إذ بلغت هذه الظاهرة أوجها في عهد الأسرة البهلوية (١٩٢٥-١٩٧٩) التي عملت على ترسيخ الاتجاه القومي لدى الإيرانيين وتغذيته بكل أشكال الدعم المادية والمعنوية منها؛ تعزيزاً لمكانتها ودعماً لسياستها والاستراتيجية التي كان تنتهجها والتي تتلخص في محاولة جمع الإيرانيين من مختلف القوميات والعرقيات: الفرس والأتراك والأكراد والعرب والتركمان واللر والبلوج

و... وتوحيد كلمتهم على فكرة واحدة إلا وهي القضية القومية، وكما نعرف فإن هذا وتر حساس لدى الإيرانيين، ومن هنا فقد أغدقت الأسرة البهلوية الأموال على الكتاب الذين ساروا في ركبها وارتضوا المنهج الذي خطته لهم، وفي هذا الإطار ظهرت أعمال قصصية وروائية ومقالات ودراسات وكتب سارت في هذا الاتجاه، ومن أجل التأكيد على القضية القومية وتشكيل الهوية الإيرانية عمل الكتاب على مدح العرق الآري والإعلاء من شأنه، في حين عملوا على ذم العرق السامي والحط من شأنه وتصويره بأبشع الصور وأكثرها اشمئزازاً.

خصصت الباحثة الفصل الثاني من دراستها للكتاب الرجال وموقفهم من العرب، فتناولت بالبحث والدراسة والتحليل صورة العرب عند أشهر الأدباء الإيرانيين في القرن الماضي، فعرضت لكل من: محمد علي جمال زاده (١٨٩١–١٩٩٧م) الذي يعد مؤسس القصة القصيرة في الأدب الفارسي المعاصر، وصادق هدايت (١٩٠٢–١٩٥١م) أشهر الأدباء الإيرانيين في القرن العشرين وأشدهم معاداة وكرهاً للعرب، وصادق جوبك (١٩١٥–١٩٩٨م) ومهدي أخوان ثالث (١٩٢٧–١٩٩٠) ونادر نادربور (١٩٢٨–٢٠٠٠م) الذي عقد مقايسة بين انتصار الثورة الإسلامية في إيران عام ١٩٧٩ والفتح الإسلامي لإيران وسقوط الإمبراطورية الساسانية وخلص إلى نتيجة مفادها أن انتصار الثورة انتصار للعرب؟!

جاءت صورة العرب عند هؤلاء الكتاب مشوهة ممسوخة، إذ إن صادق هدايت مشمئز من العرب والإسلام لأنه دين أجنبي، ووصف العرب بأقبح الصور وأكثرها بشاعة وتنفيراً، في حين أنه عرف مرحلة ما قبل الإسلام والزرادشتية على أنها العصر الذهبي لإيران، ومن وجهة نظره فإن الهوية الثقافية الحقيقية لإيران مرتبطة مع الهند "الآرية"، وقد اندثرت هذه الهوية الثقافية عن طريق العرب المسلمين الغزاة، وهؤلاء العرب الهمجيون ذوو الثقافة المتعطشة للدم هم الذين فرضوا دينهم مكان الحضارة الإيرانية، أما صادق جوبك فيؤيد الفكرة المضادة للسامية، ويشاطر مهدي أخوان ثالث صادق هدايت رأيه بأن العرب المسلمين الغزاة مقصرون في القضاء على الهوية الثقافية الحقيقية لإيران، ويأمل بعودة الثقافة والعظمة الزرادشتية التي كانت سائدة قبل الإسلام، ويتبنى أخوان ثالث موقفاً متشدداً مقابل التأثيرات السامية والعربية والإسلامية"، كما أنه يؤيد صادق هدايت في فكرة العرق الآري الأفضل من العرق السامي الوضيع.

أما نادر بور فيضع العرب والإسلام في مواجهة القيم والثقافة الإيرانية الحقيقية ويدينهما، فهو يقدم العرب على أنهم ذوو بشرة سوداء ومتوحشون وغير إنسانيين ومرتبطون بالصور الدموية، ويضعهم مقابل الشخصية الإيرانية الصانعة للحضارة الفارسية المضيئة والمرتبطة بنار زرادشت والشمس والنيروز.

يرفض نادر بور الإسلام لأنه دين عربي، ومن ثم فإنه ظالم ومتخلف ويعقد موازنة بين تأسيس الجمهورية الإسلامية وفتح العرب لإيران في مواطن كثيرة من آثاره، فهو يعتقد بأن تأسيس الجمهورية الإسلامية في إيران استمرار للهزيمة الثقافية الإيرانية مقابل جهل

العرب، وفي النهاية يمكن القول إن لدى نادر بور نظرة معادية للعرب والإسلام مثل صادق هدايت وصادق جوبك ومهدي أخوان ثالث.

تناولت الباحثة في الفصل الثالث من كتابها الذي خصصته للعنصر النسائي موقف الأديبات الإيرانيات من العرب، فعرضت صورة العرب عند كل من الشاعرة فروغ فرخ زاد (١٩٣٣-١٩٦٦م) والشاعرة طاهرة صفار زاده (١٩٣٦-٢٠٠٨)، والروائية المشهورة سيمين دانشفر (١٩٢١-) زوجة الأديب الإيراني المعروف جلال آل احمد، والتي ما زالت ترفد الحركة الأدبية بآثار رائعة، والعجيب في الأمر أن موقف النساء من العرب جاء مناقضاً ومعاكساً لموقف الرجال؟ إذ إن فروغ فرخ زاد لم تعمل على تناول قضية العربي والإيراني في أشعارها؛ لأن هذه قضية تاريخية سياسية تخص الرجال، وقد نأت بنفسها عن الخوض في هذه المسألة، بل إن هنالك تصاوير إيجابية عن الإسلام تشاهد في آثارها، ولعل السر في ذلك يكمن في أن العنصر النسائي غير مشغول بالقضية القومية والهوية الإيرانية، التي أرقت الأدباء الإيرانيين وجعلتهم مسكونين بالهم القومي والإعلاء من شأن العرق الآري.

إن طاهرة صفار زاده مسلمة مؤمنة، إلاّ أن الإسلام في نظرتها ظاهرة عالمية وليست للعرب فقط، ومن الملاحظ أننا لا نجد في تصاوير طاهرة صفار زاده العرب الغرباء، بل إن العرب الذين يظهرون في أشعارها أناس مظلومون وتخاطبهم على أنهم أخوة، كما أن الملاحظة الهامة في آثار هذه الأديبة تعود إلى نظرتها التاريخية التي ابتعدت عن نظرة صادق هدايت وصادق جوبك وأخوان ثالث ونادر بور بشكل جذري، فقد صورت العرب في "سفر سلمان" على أنهم دعاة الحق وحرية الإسلام والذين كان الإيرانيون في انتظارهم، وليس هنالك شيء في آثارها عن الحرب وسفك الدماء وفتح إيران.

قدمت طاهرة صفار زاده سلمان الفارسي على أنه أنموذج ومثال للمسلمين الفرس، كما كان بلال أنموذج للأفارقة وصهيب أنموذج للأوروبيين، فهؤلاء أصحاب الرسول الذين لا تعني جنسياتهم أي أهمية، إلاّ عندما تصبح الخصوصية العالمية للإسلام عميقة فقط.

جاء تعريف سيمين دانشفر للقومية الإيرانية مختلفاً عن الآخرين، ولذلك كان تعاملها مع العرب مختلفاً أيضاً، إذ إن هذه الأديبة مطلعة على وجود الاختلافات العرقية في إيران، وترى أن الوحدة بين هذه القوميات تكمن في الأساطير والمذهب المشترك، إذ إن الأساطير الإيرانية ترتبط مع الأساطير الإسلامية في نظرتها، ومن خلال هذا التركيب تكونت الثقافة الإيرانية المشتركة، وتعد سيمين دانشفر الخصوصيات العربية الإسلامية في الثقافة الإيرانية، إيرانية؛ إذ إنها تتناول هذا المضمون بشكل جميل في رواية "سووشون" كما عرض في قصة "الفارسية سكر" و"كيد الخائنين" لجمال زاده، والفرس والأتراك وعرب إيران موجودون في آثار سيمين دانشفر، إلاّ أن العرب ليسوا غرباء، فالعرب في رواية "سووشون" عرب فقط.

اختص الفصل الرابع من هذا الكتاب بالأديب الإيراني المشهور جلال آل أحمد (١٩٢٣-١٩٦٩)، ولذلك خصته الباحثة بهذا الفصل الموسوم بـ "الرجل المعتدل"؛ فقد جاءت نظرته معتدلة في الدفاع عن القومية الإيرانية والإسلام حسب وجهة نظر المؤلفة.

إن جلال آل احمد لا يقبل الإيديولوجية الآرية والنظرة التاريخية التي نشأت عنها، ولا يعمل على مدح الإمبراطورية الساسانية على أنها العصر الذهبي في التاريخ الإيراني، ويعرف الإسلام على أنه دين إيراني في الأصل ومرتبط بإيران باسم سلمان الفارسي، إذ إنه يعد الانتشار الإسلامي الأولي مديناً لسلمان الفارسي، ويقول بوجود مشتركات بين الإسلام ومزدك وماني، ويعتقد بأن الإسلام الحقيقي ظهر مع الوصول إلى إيران.

لقد أدى ميل جلال آل احمد إلى كل شيء إيراني وانزعاجه من كل شيء عربي إلى أن يطرح "تأرين" الإسلام وجعله إيرانياً، ويعرف هذا الأديب الشيعة على أنها بؤرة القومية الإيرانية، ويضع الإسلام مقابل الإمبريالية والمادية الغربية من أجل الدفاع عن الثقافة الإيرانية ، إلا أن المدقق في هذا الكتاب يجد أن موقف جلال آل أحمد لا يختلف كثيرا عن موقف الأدباء الإيرانيين الآخرين، ولذلك فإن المؤلفة لم تكن موفقة في اختيارها لهذا العنوان ؛ إذ إن وجهة نظر جلال آل أحمد — كما ظهرت في النصوص التي قدمتها المؤلفة نفسها — أظهرت بشكل لا مراء فيه أن مواقف هذا المؤلف من العرب بعيدة عن الاعتدال ومراعاة الانصاف ، ولذلك كان الأجدر بالمؤلفة أن تختار عنوانا آخر للفصل الرابع من كتابها .

أما الفصل الخامس من هذا الكتاب فقد وسمته المؤلفة بالخلاصة والنتيجة، وهو الفصل الذي قدمت فيه الباحثة خلاصة بحثها والنتائج التي توصلت إليها في هذه الدراسة[10].

إضاءات

لعلني لا أفشي سراً للقارئ العربي إذا قلت: إن الهاجس الذي كان يراودني مراراً في ترجمة هذا الكتاب إلى العربية هو موضوع الإحجام والتردد في ترجمة مثل هذا الكتاب، فقد مضت سنوات منذ أن وقعت عيناي على هذا الكتاب في طهران سنة ٢٠٠٣م، وكنت حينها أقيم في طهران ومشغولا بكتابة أطروحتي للدكتوراة التي جاء عنوانها: " الخيام في الأدب الأردني المعاصر، اعتماداً على آثار الشاعر الأردني الكبير عرار" قرأت الكتاب حينها فاستفدت منه كثيراً، واستكملت الصورة التي كانت تشغلني منذ وصولي إلى إيران عام ١٩٩٧ وإطلاعي على الأدب الفارسي وصورة العرب في هذا الأدب، وتجاذبت مع بعض الزملاء العرب والإيرانيين إثر قراءة هذا الكتاب أطراف الحديث حول هذه الظاهرة، التي أثارت بعض النقاشات والحوارات حول الصورة القائمة للعرب في الأدب الفارسي بشكل عام، وفي الأدب الفارسي المعاصر بشكل خاص.

عدت إلى الأردن في صيف عام ٢٠٠٤م والتحقت بقسم اللغات السامية والشرقية في جامعة اليرموك أستاذاً مساعداً ومدرساً للغة الفارسية وآدابها، وفاء لهذه الجامعة التي ابتعثتني إلى جامعة طهران للحصول على شهادة الدكتوراة في اللغة الفارسية وآدابها، وفي هذه الفترة كنت مشغولا بالتفكير بترجمة بعض المقالات والكتب عن الفارسية، فوقع الاختيار على ترجمة بعض المقالات والكتب منها:

أولاً: مقالة مؤامرة لتغيير اللغة الفارسية التي نشرتها مجلة الدراسات الأدبية اللبنانية[11].

ثانياً: نيما يوشيج رائد الشعر الفارسي الحديث التي نشرتها مجلة فصلية إيران والعرب[١٢].

ثالثاً: كتاب الأدب الفارسي منذ عبد الرحمن الجامي وحتى عصرنا للأستاذ الدكتور شفيعي كدكني الذي ترجمته إلى العربية وأرسلته على شكل مقالات إلى مجلات مختلفة تحت عنوان: فصول في الأدب الفارسي المعاصر[١٣]، وسوف يأخذ طريقه إلى النشر قريباً على شكل كتاب إن شاء الله.

رابعاً: كتاب مراحل الشعر الفارسي منذ الحركة الدستورية وحتى سقوط النظام الملكي للأستاذ الدكتور شفيعي كدكني.

خامساً: كتاب معاداة العرب في الأدب الإيراني المعاصر للباحثة والمستشرقة الأمريكية جويا بلوندل سعد الذي هو موضوع هذه الدراسة.

أقول: بعد شيء من التردد في ترجمة هذا الكتاب عقدت العزم على ترجمته وتقديمه للقارئ العربي على شكل مقالات، قبل أن يصار إلى نشره على شكل كتاب، ولعل بيت الشعر العربي المشهور:

إذا كنت ذا رأي فكن ذا عزيمة   فإن فساد الرأي أن تترددا

قد أثر فيَّ وكان حافزاً ضمن مجموعة من الحوافز دعتني إلى ترجمة هذا الكتاب، ووضعه في متناول أبناء العربية حتى يكونوا على إطلاع على ما جاء في الأدب الفارسي المعاصر من تشويه وإساءة لصورة العرب.

حقيقة كانت هذه الفكرة تخالجني وهي أن هذا الموضوع وهذه الظاهرة قد يثيران الكثير من النقاش؛ خاصة في الوقت الحالي الذي اختلطت فيه الكثير من القضايا؛ فقد نجد أحدهم يقول:

إننا نعيش الآن في زمن رديء جداً، وليس من المناسب الخوض في أمور تحرك الكوامن وتثير الحساسيات التي نحن في غنى عنها، ويكفينا أن أمثالها كثير، أقول رداً على ذلك: إن هنالك الكثير من القضايا التي عانت منها أمتنا العربية، ومازالت تتجرع العلقم من جرائها فهل نسكت عنها؟ ومتى كان وضع الأمة والظروف المحيطة بها في حالة أفضل؟ وإذا كنا نعيش في زمن رديء فهل يعني هذا السكوت والتزام الصمت حيال قضية بقيت لعشرات السنين مغيبة عن أنظار النخبة الثقافية وكل أبناء العربية؟ أو ليس من حق أبناء الضاد الذين يزيد عددهم على ثلاثمائة مليون نسمة الاطلاع على هذه الظاهرة التي يندى لها الجبين والتي تجعل كل مثقف وصاحب فكر يتصبب عرقاً!.

النزعة القومية والأسرة البهلوية

إذا كنا نتحدث عن ظاهرة معاداة العرب في الأدب الفارسي المعاصر فيجب علينا أن نضع هذه القضية الاستفزازية في إطارها التاريخي، فقد بلغت النزعة القومية الإيرانية أوجها زمن الشاه محمد رضا البهلوي عندما تعاظم الشعور بالنزعة القومية التي وقعت تحت تأثير النزعة القومية الغربية ولا سيما النازية الألمانية؛ إذ عمل شاه إيران على تغذية الحركة

القومية الإيرانية ودعمها بكل أشكال الدعم المادية والمعنوية، ولذلك كانت النزعة القومية التي روج لها النظام الحاكم إحدى الركائز التي انتهجها شاه إيران في استراتيجيات حكمه، ومما يؤسف له حقاً أن بعض الأدباء والمثقفين الإيرانيين قد أغرتهم سياسة الشاه والأموال التي كان يغدقها على من يصغي لأوامره ويبث أفكاره المسمومة، فوقعوا تحت تأثير أفكار الشاه ودعواته إلى تمتين النزعة القومية الإيرانية وتغليب العرق الفارسي على غيره من العرقيات والأقليات الأخرى، لكل هذا عمل هؤلاء الأدباء والمثقفون — تلبية لسياسة الشاه ورغباته– على كتابة آثار أدبية مثلت هذا الاتجاه القومي القائم على مدح العرق الآري الفارسي والطعن في العرق السامي العربي، وكان من ضمن هذه الآثار الرواية والقصة والمسرحية والأشعار الكلاسيكية والحديثة، بالإضافة إلى بعض المقالات والدراسات والكتب الأخرى التي عمدت إلى بث سمومها وتصوير العرب بأبشع الصور وأكثرها تعسفاً واشمئزازاً واستفزازاً، وبناء على هذا فإن النتيجة الواضحة التي يمكن أن يستخلصها المتعمق في هذه المسألة هي أن جذور ظاهرة معاداة العرب في الأدب الفارسي المعاصر كانت قضية سياسية قبل أن تكون قضية ثقافية وتنعكس بهذه الصورة في الأدب الفارسي المعاصر.

أما القضية الأخرى التي يجب توضيحها في إطار بحثنا ودراستنا لظاهرة معاداة العرب في الأدب الفارسي المعاصر فهي أن الأمانة العلمية والدقة في بحث هذه الظاهرة تفرض علينا أن نكون موضوعيين، وأن لا ننجرف وراء العواطف والمشاعر التي تثيرها هذه المسألة، ولذلك أسجل هنا هذا الاعتراف وهو أن معاداة العرب ليست مطروحة من قبل كل المثقفين والأدباء والكتاب الإيرانيين؛ إذ إن نظرة النخبة الثقافية الإيرانية ومن ثم الإيرانيين بشكل عام ليست واحدة للعرب، وبناء على ذلك فإن ما جاء في كتاب الباحثة والمستشرقة الأمريكية لا يمثل كل الأدباء والمثقفين الإيرانيين؛ إذ إن هنالك بعض المثقفين والأساتذة الإيرانيين الذين ينظرون إلى العرب نظرة معتدلة بغض النظر عن ولاءاتهم واتجاهاتهم الإيديولوجية، بيد أن صوت هؤلاء يبقى صوتاً خافتاً مقابل الغالبية العظمى من النخبة الثقافية الإيرانية المصابة بداء النزعة القومية، والجدير بالذكر هنا أن النزعة القومية ما زالت تتجلى لدى كافة الأحزاب والاتجاهات السياسية الإيرانية: اليسارية والإسلامية والقومية بصور مختلفة، ولكن ليست بالزخم نفسه الذي كانت عليه في عهد الأسرة البهلوية.

على أي حال لقد برزت ظاهرة معاداة العرب في الأدب الفارسي المعاصر عند أغلب الكتاب والأدباء والمثقفين الإيرانيين وليس جميعهم، وهذا ما لمسته عن قرب في السنوات السبعة التي قيض لي الإقامة فيها في طهران للحصول على شهادة الماجستير والدكتوراه في اللغة الفارسية وآدبها (١٩٩٧–٢٠٠٤) وهذا ما أشار إليه السيد يوسف عزيزي بني طرف أحد مثقفي العرب الإيرانيين المقيم في طهران وعضو رابطة الكتاب الإيرانيين، والذي تربطه علاقات واسعة مع المثقفين الإيرانيين من خلال هذه الرابطة، أما الملاحظة الأخرى التي يجب توضيحها فهي أن معاداة العرب في الأدب الفارسي بعد مرحلة الثورة الإسلامية قد خفت حدتها وتراجعت عما كانت عليه قبل عام ١٩٧٩م؛ غير أن ترسباتها ومظاهرها بقيت

موجودة في الثقافة الفارسية ولدى الإيرانيين بشكل عام، ولعل الحرب العراقية الإيرانية التي دامت ثماني سنوات، وتركت آثارها المؤلمة في أغلب الأسر الإيرانية قد ساهمت في استمرار صورة العرب المشوهة لدى الإيرانيين في مرحلة ما بعد الثورة الإسلامية.

إن هذه النزعة القومية التي بلغت أشدها زمن الشاه محمد رضا البهلوي لا تعني بطبيعة الحال أنها لم تكن موجودة لدى الفرس منذ مرحلة ما قبل الإسلام، فإذا ما استحضرنا في أذهاننا تاريخ إيران والإمبراطوريات الفارسية، وسلسلة الدول والحكام التي سيطرت على إيران منذ قدوم الماديين واستقرارهم في إيران، مروراً بالإخمينيين والإشكانيين وانتهاء بالساسانيين نجد أن الدولة الإيرانية كانت دولة قومية منذ ظهورها، وعندما سقطت الإمبراطورية الساسانية على يد العرب المسلمين، وتم فتح إيران بشكل رسمي في معركة نهاوند التي تسمى فتح الفتوح سنة ٢١ للهجرة، برزت النزعة القومية لدى الإيرانيين إثر سقوط هذه الدولة وبداية مرحلة جديدة من تاريخ إيران وثقافتها ولغتها، وكان من الطبيعي أن تظهر ردود فعل متباينة إثر الفتح الإسلامي، ومن ضمنها تعاظم الشعور بالماضي الجميل والنزعة القومية والمشاعر المضادة للعرب لدى بعض الإيرانيين، ولا سيما ذوي النزعات القومية الذين لم يستطيعوا قبول الإسلام، والتكيف مع الدين الإسلامي والمرحلة الجديدة، فقاموا ببعض حركات العصيان والتمرد على الفتح الإسلامي، ومن ضمنها حركة مختار الثقفي وبابك الخرمي وأبو مسلم الخراساني وغيرها.

لعل من المناسب أن أشير هنا إلى أن الإسلام لم يستطع التغلغل في أعماق الشخصية الإيرانية المصابة بالنزعة القومية، ومن هنا فقد رأى الإيرانيون أن الدين الإسلامي الذي نزل في الجزيرة العربية يتناسب مع طبيعة الشخصية العربية، ولا يتناسب مع الشخصية الإيرانية، ولذلك عملوا على إيجاد مذهب يتناسب معهم فكان المذهب الشيعي الذي جاء ملبياً لحاجاتهم وفهمهم للدين، ولعل السبب في عدم تغلغل الإسلام في أعماق الشخصية الإيرانية يعود إلى طبيعة المذهب وما فيه من تقية ومراءة وخرافات، فبقي سطحياً لدى الشخصية الإيرانية التي تعاني ما تعانيه من الازدواجية في الشخصية ومحاولة التأقلم مع المستجدات، وإذا كانت الشخصية الإيرانية لم تستطع الخلاص من الأرث القومي والاعتقادات الدينية الزرادشتية التي كانت جميعها مدعاة لقلق هذه الشخصية واضطرابها، فإنها لم تستطع الخلاص من عقدة العرب الذين هزموا الإمبراطورية الفارسية وانتصروا عليها، ولاشك أن هذه العقدة ظلت خامدة في الشخصية الإيرانية فترة من الوقت، ومن ثم ظهرت بأشكال مختلفة كان من بينها العنصرية المتطرفة التي حاولت التأصيل للهوية الإيرانية من خلال إلغاء الأخر وتشويه صورته في الأذهان.

الترجمة عن الفارسية

حقيقة منذ أن تناهى إلى مسامعي ترجمة هذا الكتاب إلى العربية عن اللغة الإنجليزية أواخر عام ٢٠٠٧م توقفت ملياً عند هذه القضية: هل أستمر في الترجمة عن الفارسية؟ أم

أتوقف وأحجم عن ذلك؟ و ما دام أن الكتاب قد ترجم إلى العربية، فما هي الفائدة من الاستمرار في الترجمة عن اللغة الفارسية الوسيطة ؟

لعلني لا أفشي سراً إذا قلت إن هنالك أفكاراً كثيرة كانت تخالجني قبل الولوج إلى ترجمة كتاب " معاداة العرب في الأدب الإيراني المعاصر" ولعل من أبرزها ترجمة الكتاب عن اللغة الفارسية؟ وهذا السؤال الكبير ألح علي قبل اتخاذ القرار بالترجمة، إلا أن النتيجة جاءت مثمرة فقد أغنت الملاحظات العميقة والتعليقات القيمة التي كتبها السيد ناصر بور بيرار أثناء تصحيحه ومراجعته للترجمة الدراسة وأضاءت الكثير من القضايا التي كانت بحاجة للتوضيح، كما كانت هذه الملاحظات والتعليقات من بين العوامل التي قوت من عزمي على الإقدام على هذه الترجمة فبدأت بالمقالات الثلاثة التي أشرت إليها آنفاً، حقاً لقد شكلت ملاحظات السيد ناصر بور بيرار في نهاية الأمر تلاقحاً ثقافياً بين الانجليزية والفارسية، إذ تلاقت أفكار السيدة جويا بلوندل سعد مع أفكار السيد ناصر بور بيرار في كثير من المواطن، وكأنها كانت المعبر عما يجول في ذهن هذا المفكر الإيراني، وغيره من المنصفين المعتدلين من بين المثقفين الإيرانيين.

إن السيد ناصر بور بيرار الذي يمتلك دار نشر في طهران والذي نشر هذا الكتاب أضحى من الشخصيات المعروفة في إيران، إثر نشره سلسلة من الكتب تحت عنوان " اثنا عشر قرناً من الصمت" انتصر فيها للعرب في الكثير من المسائل ودرس الكثير من القضايا والمسائل الأدبية، كما رد المغالطات الفاحشة التي جاءت في كتاب " قرنان من الصمت" لمؤلفه الدكتور عبد الحسين زرين كوب، والمقصود بـ " قرنان من الصمت" أي القرنين اللذين تليا الفتح الإسلامي لإيران ودخول العرب المسلمين إلى إيران، إثر هزيمة الإمبراطورية الساسانية في معركة نهاوند؛ إذ التزم الإيرانيون الصمت إثر الفتح الإسلامي وكأنهم لم يستوعبوا التغييرات الجديدة، ولم يستيقظوا من سباتهم إلا بعد مرور قرنين من الزمان تقريباً، فكأن الفتح الإسلامي شكل صدمة لهم، ولم يكونوا قادرين على فهم هذه الصدمة واستيعابها، والمقصود بـ " اثنا عشر قرناً من الصمت" أي اثني عشر قرناً من المغالطات التي نشرها الدكتور عبد الحسين زرين كوب في كتابه "قرنان من الصمت" وبقيت دون إجابة إلى أن جاء هذا المثقف الذي قل نظيره من بين الإيرانيين وانتصر للعرب بعد مرور اثني عشر قرناً.

على أي حال، أثارت هذه السلسلة من الكتب ردود فعل مختلفة في إيران حتى أن صاحبها هدد بالقتل، ولو ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية لأحدث منعطفاً تاريخياً في فهمنا للكثير من المسائل التاريخية والأدبية، وهو قمين بالترجمة ويستحق البحث والدراسة والتحليل، ومما يجدر ذكره هنا أن الدكتور عبد الحسين زرين كوب وهو أستاذ جامعي وناقد مشهور له عشرات الكتب كان طيلة حياته (١٩٢٢-١٩٩٩) من أبرز الشخصيات الإيرانية التي روجت لقضية معاداة العرب، حتى أن أغلب كتبه لا تكاد تخلو من هذه الظاهرة، إلا أن صاحبة الكتاب غفلت عن هذا المؤلف و لم تشر إليه في كتابها.

ما دمنا نتحدث عن تلاقي الأفكار وتلاقحها وصقلها ودور الترجمة في هذه المثاقفة والتلاقح ربما يخطر ببال البعض السؤال التالي: إن هذا الكتاب كتب باللغة الانجليزية وهاهو يترجم إلى اللغة العربية عن طريق لغة ثالثة هي الفارسية فلماذا هذا الصنيع؟ أليس الأجدر أن تتم الترجمة مباشرة عن اللغة الانجليزية دون الحاجة إلى لغة وسيطة؟ خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار مقولة الإيطاليين المشهورة: "الترجمة خيانة" و "المترجم خائن" فلماذا يقدم المترجم الحالي على الترجمة عن اللغة الفارسية إذن؟

أشرت إلى أن هذا الموضوع كان يشغلني قبل العزم على البدء بترجمة هذا الكتاب، إلا أنه تبين لي بعد التأمل والتدبر في هذه الدراسة، وبعد أن جربت حظي في الترجمة من الفارسية إلى العربية وبالعكس في بعض المقالات والكتب ككتاب دليل السياحة والسفر إلى إيران الذي ترجمته مع الزميل الدكتور محمد الزغول وطبعته وزارة الثقافة الإيرانية ووزع في كل الدول العربية مجاناً، أن ترجمة الكتاب عن الفارسية هي الأولى والأجدر، وذلك لجملة من الأسباب من أبرزها:

أولاً: إن موضوع هذا الكتاب يتمحور حول صورة العرب في الأدب الفارسي، ومن ثم فإنه يتعلق باللغة الفارسية ومن صميمها، وقد قام بالترجمة الفارسية أحد أبنائها المطلعين على خباياها والضليعين بها.

ثانياً: إن المترجمة قد أعادت النصوص الفارسية إلى لغتها الأم الفارسية؛ أي النصوص الفارسية التي تبحث في موضوع صورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر، وترجمة هذه النصوص –وهي محور الدراسة التي اعتمدتها المؤلفة في كتابها– إلى العربية مباشرة عن الفارسية وليس عن طريق لغة ثالثة هي الأولى والأجدر، إذ إن ترجمة هذه النصوص وهي كثيرة عن الانجليزية تعد مأخذاً، ومن ثم يتم التساؤل عن أمانة الباحثة ودقتها وصحة الترجمة وصدقها.

ثالثاً: لقد راجع الترجمة وعلق عليها وهذبها وصححها أحد المثقفين الإيرانيين، وهذه شهادة أخرى على صحة هذه النصوص من جهة، وعلى صحة وجهة نظر المؤلفة وآرائها، من جهة أخرى، وهذا ما عزز الترجمة الفارسية وفرض احترامها وجعلني أفضلها على الأصل الانجليزي.

رابعاً: إن كون مترجمة الكتاب إلى الفارسية والمصحح إيرانيين يعد مكسباً وثقلاً يحسب لصالح الترجمة، وهذا يعني ضمنياً موافقتهما على ما جاء في هذا الكتاب، ويؤكد أمانة المؤلفة ومصداقيتها، فلو كانت المؤلفة مجحفة ومجانبة للصواب في كتابها لردت المترجمة والمصحح عليها بالكثير من الملاحظات، ولما وافقا على الإقدام على ترجمة هذا الكتاب ونشره في طهران؛ بيد أن المصحح وهو أحد المثقفين الإيرانيين وصاحب السلسلة المشهورة "اثنا عشر قرناً من الصمت" قدم ملاحظات غنية ومؤيدة للمؤلفة.

خامساً: إن صدور الكتاب المترجم إلى اللغة الفارسية في طهران يعد ميزة أخرى لهذه الترجمة؛ أي أن هذا الكتاب لا بد أن يكون قد أخذ أذن النشر من وزارة الثقافة الإيرانية،

وهذا بحد ذاته يعني الموافقة على ما جاء في الكتاب ضمنياً، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن هذا الكتاب نشر عام ٢٠٠٣ زمن حكومة السيد محمد خاتمي الإصلاحية، ولو تأخرت هذه الترجمة إلى عهد السيد محمود أحمدي نجاد وحكومته المتشددة لما رأت النور.

سادساً: إن الكتاب موجود في الأسواق الإيرانية؛ فقد طبع في طهران ووزع في مختلف المدن الإيرانية، ولاقى رواجاً وإقبالاً خاصة بين عرب الأهواز الإيرانيين الذين يزيد عددهم على خمسة ملايين نسمة وبين العرب المقيمين في إيران، ومن ثم فإن مجرد نشر الكتاب في العاصمة الإيرانية لا يترك لأحد فرصة الاعتراض على الترجمة أو التشكيك بها، فما دام أن الكتاب نشر في طهران فلا يمكن لأحد أن يتهم الآخرين (المترجمين العرب) بتهم الإساءة والخوض في أمور تحرك الكوامن وتثير الحساسيات.

سابعاً: إن السيد صخر الحاج حسين الذي أقدم على ترجمة الكتاب إلى اللغة العربية عن الانجليزية غير مطلع على اللغة الفارسية وآدابها وغير متخصص فيها، كما بدا ذلك واضحاً في الأخطاء التي جاءت في الترجمة، خاصة في أسماء الأدباء الإيرانيين موضع الدراسة؛ فقد كتب اسم أخوان ثالث كما يلفظ في الفارسية "ساليس" وكتب اسم الأديبة الإيرانية المشهورة سيمين دانشفر هكذا سيمين دانش فار، والجدير بالذكر أن هذه الترجمة تحتاج الى دراسة معمقة تقف على الكثير من الهفوات التي يجب تصحيحها.

ثامناً: إن صاحب هذه المقالة متخصص باللغة الفارسية وآدابها، وقد قدر له الإقامة في طهران سبع سنوات، كما جرب حظه في الترجمة عن الفارسية وإليها، وبناء على هذا فإنه متخصص باللغة الفارسية وآدابها ويعرف إيران معرفةً تؤهله للخوض في مثل هذه المسائل، ومن ثم الإقدام على ترجمة الكتاب المذكور وغيره من كتب الأدب الفارسي الأخرى.

تاسعاً: إن كل هذه العوامل مجتمعة شكلت نقاط قوة وقوت من عزيمتي على ترجمة هذا الكتاب ووضعه في متناول أبناء الضاد والناطقين بهذه اللغة الغنية حتى يطلعوا على صورتهم في الأدب الفارسي المعاصر؛ فقد مضت سنوات طويلة وأبناء العربية بشكل عام والنخبة الثقافية بشكل خاص يجهلون ما يدور في الأدب الفارسي المعاصر عنهم، ولذلك فإن من حقهم الاطلاع على هذه الصورة وما كتب حولهم في الأدب الفارسي مهما كانت هذه الصورة، وما من أحد يضطلع بهذه المهمة الشاقة إلاّ المتخصصون باللغة الفارسية وآدابها.

على أي حال لقد أخذ كتاب " معاداة العرب في الأدب الإيراني المعاصر" على عاتقه القيام بمهمة شاقة؛ فقد كان لهذا الكتاب ميزة خاصة، من حيث كونه ملأ الفراغ في موضوع لم يسبق بحثه فهو موضوع خصب وبكر، وحسب علمي لم يلتفت إليه أحد من الإيرانيين أو من العرب، ولذلك فقد وفقت الباحثة والمستشرقة الأمريكية في اختيارها لهذا الموضع وفي كيفية تنظيمها وعرضها للدراسة، إذ بات من المعروف عن المستشرقين أنهم يتحرون الدقة في أبحاثهم ودراساتهم وغالباً ما تتصف أعمالهم بالاستقصاء والتنظيم حدّ المبالغة.

بحثت المؤلفة صورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر من خلال الرجوع إلى النصوص واستخراجها من بطون الكتب الفارسية والمترجمة عن الفارسيّة إلى اللغة الانجليزية،

واستعانت ببعض أبناء اللغة الفارسية المقيمين خارج إيران، وفي نهاية الأمر قدمت دراسة غنية وعميقة، وملأت فراغاً كان موجوداً في المكتبة الانجليزية، ومن ثم المكتبات الأخرى التي ترجم إليها هذا الكتاب (الفارسية والعربية) أو التي سوف يترجم إليها، لقد شكل هذا الكتاب في إطار الترجمة والمثاقفة ظاهرة تستحق البحث والدراسة والتحليل؛ فقد ألف هذا الكتاب الذي عزّ نظيره بالانجليزية وترجم إلى الفارسية وها هو يترجم إلى اللغة العربية وربما إلى لغات أخرى، ومن خلال هذا المسار الذي سلكه هذا الكتاب نستطيع القول بأنه ساهم في إيجاد حركة واعية حول دور الترجمة والمثاقفة وتلاقح الأفكار وتلاقيها وصقلها من خلال الاطلاع على أفكار الآخرين، والإضافة إليها أو تصحيحها، ومن ثم فإنها (أي الترجمة) تشكل نطفة جديدة في عالم العولمة وحوار الحضارات وتلاقيها لا تنافرها وتصارعها، ولاشك أن هذا التلاقح والتثاقف أمر قد يخفى على بعض الباحثين والدارسين ولا يتنبهون إليه، أو أنهم قد يمرون عليه مروراً سريعاً دون تريث واكتراث؛ بيد أن المتعمق في هذا الكتاب يجد أنه موضوع ثري وخصب وأنموذج فريد لموضوع الترجمة والمثاقفة.

هواجس واعترافات

لقد ألح علي هذا الموضوع وظل يشغلني منذ أن وصلت إلى إيران عام ١٩٩٧م، وبدأت بتعلم اللغة الفارسية والإطلاع على آدابها؛ فمنذ الشهر الأول لوصولي إلى إيران مع أربعة زملاء لي، شاركنا في رحلة إلى مدينة مشهد التي تبعد عن طهران حوالي ألف كيلو متر، حيث أقمنا عدة أيام في هذه المدينة تعرفنا من خلالها على معالم وآثار كثيرة كان من بينها مقام أبو القاسم الفردوسي وعمر الخيام وفريد الدين العطار، وعندما كنا نتجول في مقام الفردوسي وأروقته همس في أذني أحد الزملاء العرب قائلاً: هذا الفردوسي الذي كتب أبياتاً عن العرب في شاهنامته ذاماً وقادحاً، وأصدقكم القول كانت هذه هي المرة الأولى التي أسمع فيها شيئاً من مثل هذا القبيل، أعني الفردوسي الذي ذم العرب ووصفهم بالغزاة وأكلة الجراد والسحالي، والذين جاءوا حفاة إلى إيران وقضوا على الحضارة الفارسية؛ بيد أن البعض يقول إن هذه الأبيات منسوبة للفردوسي.

أقول في ذلك الوقت لم أكن قد تعلمت الفارسية بعد، إلاّ أنني عندما التحقت ببرنامج الماجستير في جامعة طهران لدراسة اللغة الفارسية وآدابها، بعد أن اجتزت مرحلة تعلم اللغة بدأت أتعرف شيئاً فشيئاً على الأدب الفارسي، وكان الموضوع الذي شدني كثيراً وسبب لي بعض الصداع الكلمة أو التسمية التي يطلقها الإيرانيون على العرب؛ ففي الصحف والمجلات والإذاعة والتلفزيون يستعملون كلمة " أعراب" للدلالة على العرب، ظناً منهم أن كلمة " أعراب" جمع "عرب" وكنت أوضح لزملائي وأساتذتي ولغيرهم أن هنالك فرقاً شاسعاً بين الكلمتين، وإن كلمة أعراب جمع أعرابي، في حين أن كلمة عرب هي جمع كلمة عربي ولا داعي لجمعها مرة أخرى، وأن هنالك فرقاً في الدلالة وهو الموضوع الأهم مستشهداً بالآيات الكريمة: "قالت الأعراب آمنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا..." و "الأعراب أشد

كفراً ونفاقاً..." وكنت أدخل في بعض النقاشات والحوارات ويساء فهمي في بعض الأحيان، وبالإضافة إلى ذلك هنالك كلمة أخرى تطلق على العرب غالباً ما تستعمل في النصوص الأدبية الفارسية وهي "تازيان" ومفردها"تازى" أي الغزاة؛ فكيف يسمون العرب الذين أدخلوا الإسلام إلى إيران وجعلوهم مسلمين بعد أن كانوا زرادشتيين بالغزاة، والعجيب في الأمر أن هنالك إصراراً على استعمال هذه الكلمات في الكتب المدرسية والمناهج التعليمية ووسائل الإعلام كافة، ولعل هذه الإشارات ساهمت في تشكيل بذور صورة العرب في الأدب الفارسي الكلاسيكي والمعاصر في ذهني وحفرتها في ذاكرتي، قبل أن أتعرف على جزئياتها وتفاصيلها في الأدب الفارسي المعاصر في مرحلة لاحقة.

لاشك أن مثل هذه الكلمات المتداولة في اللغة الفارسية وآدابها وثقافتها تعبر بطريقة واضحة عن العقل الجمعي للإيرانيين، وما يدور في خلد الأمة وأذهانها، ومن ثم فإنها تساهم في رسم صورة العرب لدى الإيرانيين وتشويهها، وما انعكاسها في الأدب الفارسي في مرحلة لاحقة إلاّ تصوير لما يدور في ذهن الأمة وأفكارها، على أي حال ضمن المناقشات التي كانت تحدث معي ومع أبناء اللغة الفارسية كنت حريصاً على توضيح الصورة لهم، وأن هذه التسمية تثير اشمئزاز العرب وتحرك كوامنهم، مبيناً لهم الحساسية الموجودة في إيران من استعمال كلمة "العجم" التي كانت مستعملة للدلالة على غير العرب، ومن ضمنهم الفرس الذين لا يحسنون النطق بالعربية وتلفظ حروفها ومخارجها بشكلها الصحيح.

حقاً لقد ظلت هذه الظاهرة فكرة تشغلني وتخالجني وأنا أتلمس مظاهرها ومعالمها في الأدب الفارسي الكلاسيكي والمعاصر؛ فقد شغلتني وأرقتني وسببت لي القلق والاضطراب عندما تعرفت عليها عن قرب وكانت معالمها تتكشف لي شيئاً فشيئاً وبين الحين والآخر، وكنت أجمع الأبيات الشعرية التي تشير إلى موضوع العرب وكان من بينها أبيات الفردوسي وما ذكره ناصر خسرو والخاقاني في آثارهما الشعرية والنثرية، غير أن المفاجأة كانت كبيرة عندما صدمتني المستشرقة والباحثة الأمريكية جويا بلوندل سعد بكتابها موضوع الدراسة، حقيقة لم أكن على إطلاع كامل على صورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر- على الرغم من أنني كنت أقيم في طهران- لأسباب كثيرة يكفي أن أذكر منها أن هذه الظاهرة بلغت أوجها في عهد الأسرة البهلوية وأدبائه، وأغلب آثار هؤلاء تم إعادة طباعتها مرة أخرى بعد قيام الثورة الإسلامية في إيران عام ١٩٧٩م مع حذف أجزاء مهمة من هذه الآثار بعد أن خضعت للرقابة، كما حدث لرواية البومة العمياء لصادق هدايت وقرنان من الصمت للدكتور عبد الحسين زرين كوب وغيرهما، في حين أن الطبعات القديمة ليست في متناول اليد ولا يمكن الحصول عليها بيسر وسهولة، كما أن بعض الآثار الأخرى اختفى من الأسواق ولم يعد موجوداً البتة كرواية "ديو" أي الغول لبزرك علوي.

إن الموضوع الآخر الذي أثار دهشتي واستغرابي في هذا الكتاب هو السيد ناصر بور بيرار مصحح الكتاب وناشره؛ فقد كتب هذه المثقف الإيراني الأصيل الذي أصدر سلسلة من الكتب ملاحظات وإضاءات جميلة في مواطن كثيرة من الكتاب؛ إذ إن التعليقات والهوامش

التي كتبها هذا المثقف الإيراني أغنت الكتاب بملاحظات قيمة وجاءت شهادة قوية من شخصية إيرانية وليست عربية حول هذا الموضوع؛ فقد راعى هذا الرجل جانب الإنصاف والعدالة، وامتلك من الشجاعة والجرأة والشهامة ما جعله يقدم على كتابة هذه الملاحظات التي عاب من خلالها ما جاء لدى حركة التنوير الإيرانية من تشويه لصورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر، وهو الذي هدد بالقتل لما نشره في سلسلة كتبه " اثنا عشر قرناً من الصمت" كما أنه برهن على شجاعته وجرأته مرة أخرى عندما أقدم على نشر هذا الكتاب، فهو أنموذج فريد قل نظيره للمثقفين الإيرانيين؛ في حين أن أغلب المثقفين الإيرانيين وليس جميعهم مصابون بالنزعة القومية والنظرة الاستعلائية كما أشرت آنفاً.

لقد أحسن السيد ناصر بور بيرار صنعاً عندما راجع هذه الترجمة وصححها وكتب عليها تعليقاته وملاحظاته القيمة التي جاءت شهادة ووثيقة تاريخية سجلها للتاريخ حتى تتطلع عليها الأجيال القادمة، ثم قام بنشر هذا الكتاب ليتم توزيعه في طهران وفي كل المحافظات الإيرانية الأخرى، وكأني به يؤسس لفكرة جديدة يضع بذورها في سلسلة كتبه التي تم الإشارة إليها، وفي هذا الكتاب أيضاً ساعياً إلى دحض الصورة التي تكونت في أذهان الإيرانيين، ومحاولاً الإجابة عن العيوب والمآخذ والمثالب وكل الصور المشوهة للعرب، علّه يرد شيئاً من هذه التهم والافتراءات التي ألصقت بالعرب وشوهت صورتهم ظلماً وعدواناً.

إن ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة الفارسية وطباعته في العاصمة الإيرانية طهران يعد شهادة في حد ذاتها، إذ إن لهذا الأمر مدلولات كثيرة ومن أبرزها التأكيد على صحة ما جاء في هذا الكتاب؛ فقد يخرج علينا شخص يشكك في هذا الكتاب واتجاهات صاحبته وابتعادها عن الأمانة والصدق وما شابه ذلك، إلاّ أن ترجمة هذا الكتاب من قبل مترجمة إيرانية هي السيدة فرناز حائري وتصحيحه ومراجعته ونشره من قبل مثقف إيراني معروف، ومن ثم صدوره في طهران يردّ كل الشكوك والتساؤلات التي يمكن أن تثار حوله؛ حقاً إنها شهادة تاريخية من أبناء اللغة الفارسية وما أجملها من شهادة، ولو قدر لهذا الكتاب أن يكون مترجمه عربياً وناشره عربيا فربما لم توافق وزارة الثقافة الإيرانية على نشره وثارت حوله الكثير من الزوابع والتهم.

لاشك أن الموضوع الذي اتخذته الكاتبة بحثاً لدراستها- وهو الهاجس الذي ظل يشغلني ردحاً من الزمن- مثير للجدل والدهشة والاستغراب؛ بل إنه شكل صدمة ثقافية ونفسية للعرب وغيرهم، إذ كانت الباحثة موفقة في اختيارها لهذا الموضوع المثير للجدل، فقد كان كتابها هذا بمثابة قنبلة فجرتها أمام القراء الناطقين بالانجليزية ثم بالفارسية ثم العربية، ولا شك أن الصدمة والدهشة والاستغراب والتأثير الذي يتركه هذا الكتاب ليس في مستوى واحد لدى كل هؤلاء القراء؛ فربما يكون الكتاب صدمة للقارئ الانجليزي إلا أنه أشد وقعاً وقسوة لدى القارئ العربي، فقد مضت سنوات طويلة دون أن يعرف القارئ العربي ماذا يدور في الأدب الفارسي المعاصر حول الشخصية العربية، حتى جاء هذا الكتاب ليرسم ملامح الشخصية العربية، ويقدم صورة متكاملة إلا أنها صورة مشوهة منفرة تثير الاشمئزاز والتنفر من العرب ومن كل شيء اسمه عربي.

إن صورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر كما تجلت في كتاب المستشرقة الأمريكية صورة متعسفة ظالمة أساءت إلى العرب مرات عديدة: المرة الأولى عندما تجنى بعض الأدباء الفرس القوميين على العرب في الأدب الفارسي، وألصقوا بهم كل التهم والافتراءات وأشكال التخلف الأخرى، والمرة الثانية: الصورة التي قدمتها الباحثة في كتابها للناطقين بالانجليزية، فكل من يقرأ هذا الكتاب من الناطقين بالانجليزية وغيرهم سوف يقع تحت تأثيره، ومن ثم سوف تكون نتيجته تكوين صورة أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها صورة مشوهة ظالمة، والثالثة: الدهشة والصدمة للقارئ العربي وهو يقرأ هذا الكتاب سواء كان ذلك باللغة الانجليزية أو الفارسية أو العربية، ومن ثم فإن موضوع هذا الكتاب شكل ظاهرة بدأت باللغة الإنجليزية مروراً بالفارسية والعربية وانتهاء بلغات أخرى قد يترجم إليها هذا الكتاب؛ ولذلك فإن هذه الظاهرة التي أخذت تتوسع وتنتشر، تتجاوز اللغة والثقافة الواحدة وتنطلق من خلال الترجمة والمثاقفة وحوار الحضارات إلى العالمية، وأنى لنا أن نقف أمامها؟ حقاً إنها قضية تتطلب من الباحثين المتخصصين من أبناء العربية والمنصفين من مثقفي الأمم الأخرى التوقف والتأمل والتدبر ملياً أمامها؟ ومن ثم بحثها ودراستها بطريقة عقلانية تقوم على المنهج العلمي السليم القائم على الاستقصاء والتنظيم لا على العواطف والمشاعر.

ربما تتعدد الآراء وتختلف التوجهات، إلا أن هذا الاختلاف والتعدد لا يمنع الآخرين أن يجربوا ويدلوا بدلوهم في هذه القضية، ومن ثم المشاركة في الخطاب الذي يبحث في ظاهرة الترجمة والمثاقفة بشكل عام وصورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر بشكل خاص، على أي حال جميل أن نرى مثل هذا التفاعل والنشاط والعراك الثقافي الذي أثاره كتاب "معاداة العرب في الأدب الإيراني المعاصر" بيد أن الأجمل منه أن نحاول نحن العرب أعني النخبة الثقافية المشاركة في هذه الظاهرة من حيث دراستها وتحليلها والرد عليها حتى نفند ونبدد الصورة المشوهة التي تكونت في أذهان الآخرين عنا، ولاسيما في أذهان القارئ الإيراني والناطقين بالفارسية؛ أي المهد الذي ولدت منه هذه الظاهرة وترعرعت فيه، فقد بدأت هذه الظاهرة من الأدب الفارسي وبقيت لعشرات السنين بعيدة عن أنظار المثقفين العرب لا يعرفون ماذا يدور حولهم وكيف هي صورتهم في الأدب الفارسي المعاصر، حقاً لقد شكل هذا الكتاب صدمة للمثقف العربي ولكل من إطلع عليه؛ إذ إن المثقف العربي لم يكن يتصور في يوم من الأيام أن تكون صورة العرب هكذا في الأدب الفارسي، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار العلاقات التاريخية والروابط الثقافية والتواصل مع الفرس منذ أزمان غابرة ضاربة في أعماق التاريخ.

لا شك أنه من حق أي أمة من الأمم أن تعتز بأصالتها وتراثها الحضاري والفكري ودورها في خدمة الحضارة الإنسانية، إلا أنه ليس من حق أمة من الأمم مهما كانت أن تحاول نفي الآخر، وإلغاء شخصية الآخرين، ودورهم الحضاري والفكري وتشويه صورتهم ووصفهم بأبشع الصور وأكثرها وحشية واشمئزازاً، ومن ثم تصويرهم على أنهم شر مطلق في سبيل التأصيل لتراثها، وحضارتها وتشكيل قوميتها وهويتها، وفي الوقت نفسه تصور نفسها على أنها جنة الله على الأرض وعلى أنها خير مطلق؟

لقد شكل الكتاب المذكور صدمة بكل معنى الكلمة، صدمة ثقافية لم يكن يتوقعها العربي وصدمة نفسية لم تكن تخطر بذهن المثقف العربي، والصدمة الأخرى هي: لماذا بقيت هذه القضية بعيدة عن أذهاننا لعشرات السنين حتى جاءت مستشرقة أمريكية بحثت هذه القضية في كتابها الذي نشرته باللغة الانجليزية، ثم عادت هذه القضية إلى الأدب الفارسي، وفي نهاية المطاف وصلت إلينا نحن العرب، فلماذا هذا الانتظار على الرغم من كوننا الأقرب تاريخيا وثقافيا ولغوياً وجغرافياً من الفرس وأدبهم؟ لكننا إذا ما رحنا نتلمس الأعذار لمثقفينا العرب، ونبحث عن أسباب القطيعة بين العرب والفرس فإننا سنجد الكثير غير أنه يكفينا أن نشير في هذا المقام إلى السبب السياسي وسبب جوهري آخر، ألا وهو أن القلة القليلة من العرب هم الذين يعرفون الفارسية، ولعل عدم معرفة اللغة الفارسية وآدابها كان السبب الرئيس وراء هذه القطيعة، وعدم الإطلاع على الأدب الفارسي بشكل مباشر، ومن هنا فإنه يقع على عاتق أساتذة اللغة الفارسية في الجامعات العربية وكل المتخصصين في هذه اللغة وآدابها مهمة المشاركة في التعريف بالأدب الفارسي بشكل عام والأدب الفارسي المعاصر والدراسات المقارنة بين العربية والفارسية بشكل خاص، وهو ميدان خصب وثري جداً، ولعل قسم اللغات السامية والشرقية في جامعة اليرموك الذي تدرس من خلاله اللغة الفارسية وآدابها وهو القسم الوحيد في الجامعات الأردنية، ساهم في هذه المسألة منذ تأسيسه عام ٢٠٠٠م، في حين سبقتنا جامعات عربية أخرى في تدريس اللغة الفارسية وآدابها في كل من مصر ولبنان،وقامت بدور كبير في التعريف بالأدب الفارسي الكلاسيكي ، إلا أنها أغفلت الأدب الفارسي المعاصر ولم تعره اهتماما كبيرا، فنحن أحوج ما نكون إلى معرفة اللغة الفارسية وآدابها، حتى نقرأ هذا الأدب ونتعرف عليه في لغته الأم، ولا نكتفي بما يترجم من المختارات فقط، ومن هذا المنطلق لابد أن نتعلم اللغات المختلفة ونقرأ كنوزها وروائعها بلغتها الأم، ومن ثم نطلع على صورة العرب في هذه الآداب ، والسؤال الكبير الذي يلح علينا هو: إذا كانت صورة العرب هكذا في الأدب الفارسي المعاصر فكيف هي في آداب الشعوب والأمم الأخرى؟!

الهوامش :

(١) عرب ستيزى در ادبيات معاصر ايران، جويا بلوندل سعد، ترجمة فرناز حائرى، الطبعة الأولى، كارنك، طهران، ١٣٨٢ ه.ش.

(٢) انظر على سبيل المثال مقالة: "الأدب الفارسي الحديث: بذور العداء صاحبت ولادة الأدب الفارسي الحديث" يوسف عزيزسي في موقع www. Rezgar. com

(٣) انظر مقالة "صورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر" بسام علي ربابعة، مجلة أفكار، وزارة الثقافة الأردنية، عدد ٢٢٧، أيلول ٢٠٠٧م، صص ٢١-٢٧.

(٤) انظر مقالة: "صورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر، صادق هدايت نموذجًا"، قدم للدراسة ونقلها إلى العربية بسام ربابعة، مجلة كلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، العدد الثاني والأربعون، يوليو ٢٠٠٧، الجزء الثاني، صص ١٣٧-١٥٦.

(٥) انظر مقالة "مدخل إلى صورة العرب في الأدب الفارسي المعاصر" مجلة أفكار، وزارة الثقافة الأردنية، عدد ٢٣٥، أيار ٢٠٠٨، صص ٧-٢٦ .

(٦) انظر مقالة: "صورة العربي في الأدب الفارسي" فيصل دراج في موقع ديوان العرب www.diwanalarab.com

(٧) انظر مقالة: " صورة العرب في الأدب الفارسي الحديث" في موقع عربي اهوازي www.arabiahwazi.jeeran.com وانظر كذلك مقالة "العرب بعيون فارسية" جهاد فضل في موقع www.alriyadh.com

(٨) انظر كتاب: تاريخ مختصر زبان فارسى، د. محسن أبو القاسمى، الطبعة الثانية، طهورى، طهران، ١٣٧٨، ص ٥٧.

(٩) انظر الفصل الثاني من كتاب: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدارة، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، صص ٧٨-٩٥ وترجمة هذه المقالة إلى اللغة الفارسية تحت عنوان: " تأثير فرهن" ايران در ادبيات عرب قرن دوم هجرى، ترجمة بسام علي ربابعة، مجلة "نامه بارسى" عدد ١، ربيع ١٣٨٢، صص ١٠٧-١٢٤.

(١٠) من الجدير بالذكر أن صاحب هذه الكلمات عمل على ترجمة هذا الفصل ونشره في مجلة أفكار الأردنية التي سبقت الإشارة إليها، وقد اعتمد الباحث في عرضه لهذا الكتاب على الخلاصة التي قدمتها المؤلفة في الفصل الخامس من دراستها؛ ولذلك جاءت بعض الفقرات مترجمة بتصرف.

(١١) انظر مقالة: " مؤامرة لتغيير اللغة الفارسية" د. خسرو فرشيدور، ترجمة بسام علي ربابعة، مجلة الدراسات الأدبية، الجامعة اللبنانية، عدد١١، ١٢، ١٣، سنة ٢٠٠٥ صص ١١-٣٧.

(١٢) انظر مقالة: "نيما يوشيج رائد الشعر الفارسي الحديث" ترجمة بسام علي ربابعة، مجلة فصلية إيران والعرب، عدد ١٢،١٣، سنة ٢٠٠٥، صص ٢٩-٣٥.

(١٣) انظر مقالة: " فصول في الأدب الفارسي المعاصر" د. شفيعي كدكني، قدم للدراسة ونقلها إلى العربية بسام علي ربابعة، مجلة جرش الثقافية، جامعة جرش، الأردن، العدد السابع والثامن، شتاء ٢٠٠٧-٢٠٠٨، صص ١٩١-٢٠١.

تاريخ الترجمة العربية بين الشرق العربي والغرب الأوربي

تأليف: عوني عبد الرءوف / عرض: ماجد مصطفى

"إن المترجم يضطر أحيانًا لانتهاك المؤلف. وعليه أن يفهم كيف يختصر، أو يكمل النص، أو يقدّم فيه ويؤخر. أي أنه باختصار يجب أن يساعد المؤلف المنكوب... وإنّ أحسن مترجم هو الذي لا يترجم عن المؤلف إلا العنوان، خاصة إذا كان المؤلف يتمتع بشعبية ما. وخلافًا لذلك عليه أن يعتمد على إبداعه الأدبي".

بوهوميل متيسيوس Bohumil Mathesius

(أعظم مترجم معاصر من الروسية إلى التشيكية)

ليس هذا كتابًا في نظريات الترجمة بل في تاريخ الترجمة من العربية وإليها منذ أقدم العصور حتى الآن. وقضايا الترجمة في العربية كثيرة ومتشعبة وأحيانًا شائكة خصوصًا عندما تكون الترجمة أدبية. فمنذ بدأت حركة الترجمة إلى العربية في البصرة في أوائل القرن الثاني، عندما ترجم عبد الله بن المقفع كتاب "كليلة ودمنة" عن البهلوية، ومازال الباحثون حائرين حتى اليوم هل هي ترجمة أم تأليف؟! ومنذ كتب الجاحظ في كتاب الحيوان معلنًا استحالة ترجمة الشعر، وأثار الشك في عمل المترجمين على اختلاف أنواع الترجمة التي يمارسونها؛ ما زال الخلاف قائمًا بين النظرية والتطبيق في الترجمة. يقول الجاحظ في نصه الشهير:

"إنّ التَّرْجُمَان لا يُؤدّي أبدًا ما قاله الحكيم، على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيّات حدوده، ولا يَقدِرُ أن يُوَفِّيهَا حقوقها، ويُؤدّيَ الأمانة فيها، ويقوم بما يَلْزَمُ الوكيلَ ويجب على الجريِّ، وكيف يَقدِرُ

على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقها وصدقِها، إلاّ أنْ يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها، وتأويلات مخارجها، مِثْلَ مؤلف الكتاب وواضعه. فمتى كان رحمه الله تعالى ابنُ البَطريق، وابن ناعمة، وابن قُرَّ[ة]، وابن فِهْرِيزَ، وثِيـُ[ـو]فِيلُ، وابن وُهَيْلِي، وابن المُقَفَّعِ، مِثْلَ أرسطاطاليس ؟! ومتى كان خالد مِثْلَ أفلاطون ؟!"

والأستاذ الدكتور عوني عبد الرءوف أستاذ اللغات السامية بكلية الألسن مهتم بقضايا الترجمة منذ وقت مبكر. وقد أصدر مؤخرًا كتابًا ضخمًا عن **"تاريخ الترجمة العربية بين الشرق العربي والغرب الأوربي"** (مكتبة الآداب – القاهرة ٢٠٠٨). ولأن كلية الألسن هي امتداد لمدرسة الألسن التي أسسها رفاعة الطهطاوي عام ١٨٣٥، وهي من أقدم المدارس التي تأسست في مصر الحديثة، ولأن الدكتور عوني واحد من الأساتذة الكبار الذين أسسوا الألسن الحالية لتصبح إحدى كليات جامعة عين شمس (في ٢٠ ديسمبر ١٩٧٣)، فمن الطبيعي أن ينشغل هذا الأستاذ الكبير بنشاط الترجمة في العربية قديمًا وحديثًا، وبدور الألسن مدرسةً وكليةً جامعية في تاريخ الترجمة وفي تطور علم الترجمة – إذا جازت هذه التسمية على جهود رفاعة وتلاميذه – في اللغة العربية خاصةً. وعندما نعرف اهتمام الدكتور عوني القديم بنشاط الترجمة من العربية وإليها لا نستغرب إقدامه على تأليف هذا الكتاب المهم – وأكاد أقول الرائد – في إحاطته وشموله في تناول تاريخ الترجمة العربية في كل العصور. وكان الدكتور عوني مهتمًا منذ وقت مبكر بنشاط المستشرقين والأدباء الأوربيين – والألمان على وجه الخصوص – في ترجمة الكتب والنصوص العربية إلى لغاتهم الأوربية الحديثة. وللدكتور عوني كتاب بالغ الأهمية وفريد في اللغة العربية عن الشاعر والمستشرق الألماني "فريدريش ريكرت عاشق الأدب العربي" (صدرت طبعته الثانية عام ٢٠٠٦ عن مكتبة الآداب بالقاهرة أيضًا)، كما أن له كتابًا ضخمًا في جزءين، عن "جهود المستشرقين في التراث العربي بين التحقيق والترجمة (الجزء الأول صدر عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ٢٠٠٤، والثاني عن مكتبة الآداب ٢٠٠٦). كما أن للدكتور عوني دراسات وبحوث في الترجمة منشورة في دوريات علمية وثقافية كثيرة في مصر والخارج. وقد مارس الدكتور عوني الترجمة من الألمانية، ومن ذلك مشاركته لزميله محمود فهمي حجازي (وآخرين) ترجمة موسوعة "تاريخ الأدب العربي" للمستشرق الألماني العظيم كارل بروكلمان، كما راجع الترجمة العربية لملحمة جلجامش التي أنجزها عبد الغفار مكاوي عن الألمانية، على الأصل الأكدي.

وفيما يخص هذا الكتاب الذي بين أيدينا الآن والدافع من وراء تأليفه في هذا التوقيت بالذات، يقول الدكتور عوني:

"تكرّم الأستاذ الجليل دكتور/ محمد حمدي إبراهيم فأشار عليّ بكتابة دراسة عن الترجمة الأدبية، فشكرت له ثقته الغالية واحتشدت للاستجابة للطلب، ولكنني حين شرعت في العمل تبينت وجوب تقديم تاريخ للترجمة حتى يكون

العمل جديرًا بالوفاء بمطلب سيادته مستحقًا لرضائه عنه. إذ إن الترجمة، علمًا وفنًّا، لن تكتمل إلا بعد دراسة تاريخ الترجمة" (ص ١٠).

ويقول الدكتور عوني أيضًا في التمهيد:

"الترجمة علم وفن، وقبل أن يقبل أحد على ممارسة الترجمة يجب أن يمتلك ناصية اللغتين؛ اللغة التي يترجم عنها والتي يترجم إليها، وأن يكون قادرًا على تذوق بلاغة اللغتين، وأن يتعرف حضارة كل لغة وثقافتها، والتي قد تكون مختلفة عن غيرها، وبخاصة عندما تكونان من أسرتين لغويتين مختلفتين. وعلم الترجمة فرع من العلوم الإنسانية متعدد التخصصات؛ فمنه الترجمة التحريرية، والترجمة الشفوية الفورية أو التتبعية، ومنه الترجمات العلمية والفنية والأدبية، ولكل من هذه الترجمات وغيرها قواعدها التي يجب أن يتقنها المترجم وأساليب تختص بها يجب أن يتعرفها، فضلاً عن تعرفه الطريقة التي سيتبعها عند الترجمة" (ص ٩).

ولأن علم الترجمة أحد العلوم الإنسانية فإنه:

"يتطلب وجود ملكة فنية أدبية عند المترجم يصقلها بالمران والدربة بعد أن يدرس مقومات الترجمة العلمية فيكتسب مهارات يجب أن تتوافر له عند الترجمة" (ص ٩).

والكتاب يحتوي على مقدمة (في عشر صفحات) تتحدث عن بدايات الترجمة قديمًا (قبل الميلاد)، ثم أربعة أبواب جاء ترتيبها هكذا:

الباب الأول (في ٥٠ صفحة) ويتناول **"ترجمة كتب الديانات السماوية"** في ثلاثة فصول:

- الفصل الأول: القرآن الكريم — ترجمة معاني القرآن الكريم.
- الفصل الثاني: العهد الجديد (الإنجيل) — ترجمة العهد الجديد
- الفصل الثالث: العهد القديم (التوراة) — ترجمة العهد القديم.

ويعالج **الباب الثاني** (في ١٠٢ صفحة) **"ازدهار الترجمة عند العرب"**، ويبدأ بالحديث عن الحضارة الهيلينية وإفادة العرب منها، ثم تأتي فصوله هكذا:

الفصل الأول: ازدهار الترجمة في المشرق العربي في العصرين الأموي والعباسي:

أشهر المترجمين عن اللغة اليونانية: يوحنا بن ماساويه، حنين بن إسحق، ثابت بن قرة، إسحق بن حنين العبادي (وهو ابن حنين السابق ذكره)، حبيش بن الحسن الدمشقي (ابن أخت حنين)/ الترجمة عن الفارسية/ أشهر المترجمين: ابن المقفع، أبو العباس الدميري، أبو بكر أحمد بن مروان الدينوري، أبو إسحق إبراهيم ابن القاضي، أبو علي المحسّن التنوخي/ الترجمة عن الهندية، وأشهر المترجمين/ الكتب التي نقل عنها الغرب حضارة المشرقيين: الفهرست لابن النديم — تاريخ الحكماء للقفطي — الملل والنحل للشهرستاني/ قائمة الكتب المنقولة إلى العربية في العصر العباسي/ كتب عما ترجمه العرب،

وما ترجموه عنهم/ علوم اليونان وسبل انتقالها إلى العرب: كتاب أرسطو في الشعر – الأخلاق – شرح لكتاب ديسقوريدوس – تفسير كتاب ديسقوريدوس.

والفصل الثاني: ازدهار الترجمة في الأندلس.

العرب في الأندلس/ الترجمة في إسبانيا – مدرسة طليطلة/ من الكتب التي ترجمها الأندلسيون عن اليونانية واللاتينية/ كتاب دياسقوريدوس في هيولى الطب/ كتب نقل عنها الغرب حضارة الأندلسيين/ طبقات الأطباء والحكماء لابن جلجل/ طبقات الأمم لصاعد الأندلسي/ من أشهر المترجمين: ابن رشد.

ويعالج **الباب الثالث** (في ٧٠ صفحة) **"نقل الغرب عن حضارة المشرقيين"**، ويبدأ بالحديث عن تاريخ الترجمة في أوربا عن اللغة العربية، ثم تتابع فصوله هكذا:

الفصل الأول: الترجمة في العصور الوسطى

والفصل الثاني: الترجمة في العصر الكلاسيكي: الكتب العربية التي نقلت إلى اللغات الأوربية.

والفصل الثالث: الترجمة في العصر الرومانسي:

الاهتمام بالترجمة عن اللغة العربية وأسبابه/ الدراسات العربية في إسبانيا في العصر الرومانسي/ كتب عربية كثرت ترجماتها إلى لغات عديدة: ألف ليلة وليلة – حي بن يقظان – ابن رشد وأعماله الطبية.

والفصل الرابع: الترجمة في العصر الحديث:

التناقض الأنجلوسكسوني – نظريات الترجمة/ المراجع التي قدمت قوائم بأسماء الكتب العربية المترجمة إلى لغة أوربية:

أ– من المراجع المؤلفة بلغات أوربية– ب– الثبت البيليوجرافي لدكتورة كاميليا صبحي.

ويعالج **الباب الرابع** (في ١١٢ صفحة) **"نهضة الترجمة في مصر"** في ثلاثة فصول:

الفصل الأول: الترجمة في عصر محمد علي: مدرسة الألسن وقلم الترجمة – المترجمون والمصححون/ رفاعة الطهطاوي وجهوده في الترجمة.

والفصل الثاني: الترجمة في مصر في العصر الحديث:

لجنة التأليف والترجمة والنشر – جهود فردية – إدارات الثقافة – المشروع القومي للترجمة – المركز القومي للترجمة/ من الكتب المترجمة إلى العربية في العصر الحديث: تاريخ الفلسفة في الإسلام – كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس – فن الشعر لهوراس – هوراتيوس الشاعر والمفكر – الفكر العربي ومكانه في التاريخ – ملحمة جلجامش – شمس الله على الغرب – الكليات لابن رشد.

والفصل الثالث: كلية الألسن: الألسنيون والمشروع القومي للترجمة – كتب ترجمها الألسنيون: الجسر الذهبي لبرتراند راسل/ سيرة حياة – فلسفة العصر الوسيط – عند نافورة الدموع وقصص أخرى – وفي جيبه المطر وقصص أخرى – قصص لخورخي لويس بورخس – متاهة الوحدة – تاريخ مسلمي صقلية.

وبعد قائمة المراجع تأتي ملاحق الكتاب: كشاف المترجمين (عن مجلة الألسن للترجمة)، وببليوجرافيا المصادر العربية التي حققها المستشرقون أو قاموا بترجمتها، والإطار القانوني للترجمة في مصر والعالم: حماية حقوق الملكية الفكرية.

ويغلب على الكتاب – كما هو واضح من عناوين فصوله وأبوابه الطابع التوثيقي الببليوجرافي، مادام موضوعه التأريخ لحركة الترجمة من العربية وإليها منذ أقدم العصور حتى العام الحالي ٢٠٠٨. وهو جهد غير متاح للكثيرين إنجازه بهذه الرؤية العميقة لموضوع من أعقد الموضوعات العلمية في مجال الدراسات اللغوية، خصوصًا أن علم الترجمة من أحدث العلوم التي بدأت دراساتها تنشط في جامعات العالم.

وربما كانت البداية (الباب الأول من الكتاب) مع ترجمة نصوص الكتب السماوية المقدسة تتفق – وهذا حس علمي دقيق من الدكتور عوني – مع أهمية هذه الكتب المقدسة ووضعها المركزي في تاريخ الحضارة الإنسانية. فلا شك أن الكتاب المقدس والقرآن الكريم هما أكثر الكتب انتشارًا وتداولاً بين الناس في الشرق والغرب، فضلاً عن الدراسة التي يعكف عليها اللاهوتيون واللغويون والمتخصصون في العلوم الإنسانية والاجتماعية؛ لذلك كان لهذين الكتابين المقدسين تأثيرهما البالغ في حركة الفكر الإنساني وتطوره، وكان لهما دورهما الكبير والحاسم في الصلات الممتدة والمعقدة بين الشرق والغرب بدلالات هاتين الكلمتين المتعددة، ومن هنا كان دور الترجمة بالغ الأهمية في انتقال هذه النصوص المقدسة إلى لغات وثقافات عديدة قديمًا وحديثًا، كما أن الكتب المقدسة تمتاز عن غيرها من الكتب بأن الإقبال عليها قراءة ودراسة لا ينقطع بل يزداد يومًا بعد يوم سواءً في المجتمعات التقليدية أو المتقدمة.

وإذا كان من المعتاد أن تتم ترجمة كتاب ما إلى لغةٍ ما مرةً واحدة، فإن القرآن الكريم والكتاب المقدس لا تتوقف إعادة ترجمة نصوصهما في كل لغة. فينقل الدكتور عوني عن الدكتور محمود حمدي زقزوق بيانًا تقريبيًا للترجمات المعروفة للقرآن الكريم إلى اللغات الأوربية حتى عام ١٩٨٣: ففي الألمانية ١٤ ترجمة للقرآن الكريم، وفي الإنجليزية ١٠ ترجمات، والإيطالية ١٠ ترجمات، والروسية ١٠ ترجمات، وفي الفرنسية ٩ ترجمات، والإسبانية ٩ ترجمات، واللاتينية ٧ ترجمات، والهولندية ٦ ترجمات.

ومع أن الموضوع الأساسي للكتاب هو تاريخ الترجمة فإن الدكتور عوني يتوقف في الفصل الرابع من الباب الثالث عند نظريات الترجمة، ويذكر أنه اعتمد بشكل أساسي على كتاب جورج مونان في الترجمة؛ فيذكر رأي بوهوميل متيسيوس أعظم مترجم معاصر من الروسية إلى التشيكية الذي يقول في نص طريف يكشف في نبرة ساخرة عن الشائك في قضايا الترجمة، خصوصًا الأدبية:

"المترجم يضطر أحيانًا لانتهاك المؤلف. وعليه أن يفهم كيف يختصر، أو يكمل النص، أو يقدم فيه ويؤخر. أي أنه باختصار يجب أن يساعد المؤلف المنكوب... وإن أحسن مترجم هو الذي لا يترجم من المؤلف إلا العنوان".

خاصة إذا كان المؤلف يتمتع بشعبية ما. وخلافًا لذلك عليه أن يعتمد على إبداعه الأدبي" (ص ٢٣٣).

ويستعرض الدكتور عوني سريعًا بعض نظريات الترجمة فيما قبل السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، وقبل أن تحدث الطفرة الملحوظة في دراسات الترجمة ونظرياتها الحديثة (راجع ملف هذا العدد عن الترجمة والتثاقف الذي أعده الزميل الباحث سامح فكري)؛ فيعرض لبعض النظريات الإنجليزية تحت عنوان التناقض الأنجلوساكسوني، عند برونسلاو مالينوفسكي الذي تأثر به فيرث ولغويو مدرسة لندن، ونظرية تيودور سافوري الذي يرى أن ثمة أربعة أنواع متميزة للترجمة: ترجمة تتعلق بحقائق يبحث فيها القارئ عن معلومات تفيده، وترجمة تتعلق بحوادث مسرودة يبحث فيها القارئ عن معلومات أولية، والترجمة العلمية التي تتلخص صعوبتها في اصطلاحاتها، وترجمة أسلوبية تفترض أن المؤلف والمترجم والقارئ يتحركون في المستوى الثقافي أو العلمي نفسه. ويعلق الدكتور عوني على هذه النظرية بالقول:

"هذه النظرية التي تعتمد على تجربة أنجلوسكسونية حقيقية، ليست نظرية سفسطائية مطلقًا، ولكنها مضللة لما فيها من مبالغة في فصل أنواع الترجمة كليةً، ليس طبقًا لتباين المؤلفين أو أنواع النصوص المترجمة، أو اللغات المترجم عنها، أو المترجم إليها، وليس وفقًا لتخصص المترجم نفسه، بل طبقًا للاحتياجات المختلفة التي تجعل القارئ يلجأ للترجمات" (ص ٢٣٤).

كما يستعرض الدكتور عوني النظريات الروسية في الاتحاد السوفيتي، حيث تتعامل الإدارة الحكومية والحياة الثقافية يوميًا مع مائة وخمسين لغة مختلفة حتى أصبحت مشكلة الترجمة مشكلة يومية. ويذكر الدكتور عوني أنه في الطبعة الأولى لكتاب التمهيد لنظرية فن الترجمة لأندريه فنيلا كتوفيلش فيدوروف:

"ظهرت لأول مرة محاولة لتقديم نظرية علمية للترجمة، وتعتمد هذه النظرية في المقام الأول على أن الترجمة عملية لغوية، وأن مفتاح أي فن للترجمة يجب أن يبحث عنه في التحليل العلمي لهذه العملية" (ص ٢٣٥).

ويتوقف الدكتور عوني أيضًا عند نظريات الترجمة الفرنسية. ويرى في نهاية هذا المبحث أن القرن العشرين [يمكن أن أضيف من عندي: حتى مطلع السبعينيات] كان بعيدًا عن بحث جميع التجارب في ميدان الترجمة، ولكنه عمّق وجهات النظر التي وجدت من قبل، وأتى بالكثير من الآراء والنظريات عنها، ولكن لم يُعنَ بعد ببحث نظريات عملية جادة للترجمة.

والفصل الثالث من الباب الرابع الخاص بدراسة تجربة كلية الألسن في الترجمة، يبدأ بتصحيح علمي دقيق لما ورد في كتاب "الترجمة ومشكلاتها" لإبراهيم زكي خورشيد الذي صدر سنة ١٩٨٥، من أن "مدرسة الألسن التي أنشئت حديثًا لم نسمع أنها خرّجت مترجمًا نابغًا"!

والفصل كله دفاع مجيد وبيان إحصائي دقيق لجهود أساتذة كلية الألسن في الترجمة ممارسةً وتدريسًا وتنظيرًا على مدار نصف قرن منذ عودتها عام ١٩٥١ بعد أكثر من قرن ونصف، بعمادة المرحوم مراد كامل (وهو أيضًا أستاذ في اللغات السامية وظل عميدًا للألسن إلى عام ١٩٥٧).

فمن المترجمين الكبار وأساتذة الترجمة الذين تألقت أسماؤهم في السنوات الأخيرة: مصطفى ماهر، ورمسيس عوض، ومحمد أبو العطا، وغيرهم من أساتذة الألسن بأقسامها التي بلغت الآن ثلاثة عشر قسمًا هي:

قسم اللغة العربية، قسم اللغة الإنجليزية، قسم اللغة الفرنسية، قسم اللغة الإيطالية، قسم اللغة الإسبانية، قسم اللغة الألمانية، قسم اللغات السلافية، قسم اللغة اليابانية، قسم اللغة الصينية، قسم اللغات الإفريقية، قسم اللغات الشرقية الإسلامية، قسم اللغات السامية، قسم اللغة الكورية.

وأخيرًا، ونظرًا لطبيعة موضوع الكتاب وضخامته، وهو مليء بأسماء الكتب والمؤلفين والبلدان والمصطلحات، وبالإحصاءات، والمراجعات الدقيقة لجهود المترجمين من العربية وإليها منذ أقدم العصور إلى اليوم، كنت أتمنى أن يكون في آخر الكتاب فهارس لهذه المجالات، فليكن ذلك في الطبعة الثانية حتى تكون الإفادة من هذا المرجع الموسوعي المهم في تاريخ الترجمة العربية، أكثر يسرًا للباحثين في الترجمة وتاريخها الذين سيرجعون إليه، وما أكثرهم.

تبقى في النهاية ملاحظة لم أكن أحب أن أتوقف عندها، لكني مضطرٌ لذلك؛ حبًا لهذا الكتاب ولمؤلفه وحبًا للعلم وحرصًا عليه، وهي آفة الطباعة في الشرق العربي وما تسببه الأخطاء المطبعية الكثيرة لأجلّ الكتب وأكثرها قيمة، وتؤذي المؤلفين والقراء معًا. فمع أن الأخطاء في هذا الكتاب قليلة لكنها -- نظرًا لطبيعة موضوعه ومنهج مؤلفه التوثيقي الدقيق -- يجب أن تختفي تمامًا في الطبعة القادمة، فأي خطأ في تدوين اسم أو تاريخ ربما يسبب ارتباكًا للقارئ أو تشويهًا للمعلومة. وتحية للدكتور عوني عبد الرءوف مؤلف الكتاب للمجهود البحثي الكبير وللعمق والشمول في تناول قضايا الترجمة في العربية في القديم والحديث.

شعرية السرد في ديوان أبجدية الروح

آمنة يوسف

اتسع مجال الشعرية، بوصفها نظرية ذات صلة وشيجة بالمنهج البنيوي اليوم، ليشمل جميع الأجناس الأدبية. بما فيها فن الشعر دون أن يقتصر الأمر على فنون النثر المختلفة، كالرواية والقصة القصيرة. ذلك أن القصيدة نفسها أصبحت منفتحةً على تقنيات سردية متنوعة، علاوةً على أنها أصبحت منفتحة على تقنيات شتى مستعدة من الفنون الإبداعية المختلفة، كالسينما والتشكيل والموسيقى وما إلى ذلك، مثلما أصبحت الفنون الإبداعية والسردية المختلفة منفتحةً على تقنيات القصيدة وأبرزها الإيقاع والتكثيف المجازي والتناص. ولذلك نجد النقاد اليوم يتحدثون عن الرواية الشعرية أو عن "القصة-القصيدة" فيما يطلقون عليه بالنص المفتوح أو الكتابة عبر النوعية[1].

وفي قصائد أبجدية الروح للشاعر الكبير الدكتور عبد العزيز المقالح ـ موضوع الدراسة ـ تتجلى شعرية السرد باعتبارها ظاهرةً فنية ميزت قصائد الديوان، وحفزتنا إلى تتبع هذه الظاهرة الفنية في عدد من النماذج الشعرية التي نستدل بها على سبيل التمثيل، لا الحصر، على النحو الآتي:

أولاً: قصيدة فاتحة:

أ) المقدمة:

المقدمة: على غرار المقدمة أو التمهيد السردي في الكتابات القصصية والروائية برأينا تبدأ القصيدة، بالآتي:

لأرض الروح أكتب ماء أشعاري
وله الذي بسمائه وجلاله، يحتل وجداني وأفكاري

وللأطفال، للمرضى،
لكل مسافر في شارع الإيمان،
متهم بإنكار السماء
وفي رحاب الله تحتفل السماء به،
لكل مسافر في شارع الإيمان
تشرق في مرايا قلبه
أسرار من سواه
من ماء وفخّار

° ° °

لهم أتعمد النجوى
وأرسم ظل أحزاني وأوزاري
أنا المنفي بين خرائب الأرواح
داخل حفرةٍ للوقت
خارج وردة للعشق
أخشى الله –حين يقول لي أخطأت–
لا أخشى من النار.

في بنية هذه القصيدة التي تتصدر الديوان ويتناص عنوانها تناصًا دينيًا مع فاتحة القرآن الكريم، يبرز المقطعان الأول والثاني باعتبارهما تمهيدًا موجزًا وتلخيصًا مسبقًا لما سيرد في أسلوب الحكي الذي يبدأ منذ المقطع الثالث معبرًا عن التسلسل المنطقي لوحدات السرد الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية.

ب) البداية ووحدات السرد:

بداية الحكي هي ما يعبر عنها المقطع الثالث بالقول:

"سنابك خيلهم وصلت إلى روحي
فيا ألله !! خيل الغزو في داري؟!
يحاصرني نزيف الروح.
تهجرني مرايا الحلم
يوغل في بياض دمي سواد العصر
عتمته
سئمت الشعر
عفت العالم المفتون بالكذب المموّه،
بالشعارات التي سفحت دم القاري."[2]

هكذا يبدأ المقطع الثالث من الحكي القائم على تتابع أفعال السرد وإيقاع التسلسل المنطقي (سنابك خيلهم وصلت إلى روحي، يحاصرني، تهجريني، يوغل..)

غير أنه إيقاع ينتهي في بقية المقطع بتعبير يدل على سيادة القصيدة على السرد وليس العكس؛ أي أن الحكي لم يطغ على ضرورة أن نفهم بأننا في الأساس أمام قصيدة وليس قصة أو رواية، على العكس من ظاهرة "القصة-القصيدة" التي تشترط سيادة السردية حتى مع حضور الشعر وترى "أن هناك نوعًا من التملك الشعري للبنية السردية في القصة-القصيدة ولكنه لا يسود ولا يجرف أمامه عنصر السرد"[3]

إذن، لنفترض مسبقًا بأننا بصدد ظاهرة فنية، تسمى هذه الظاهرة لدينا بـ"القصيدة-القصة" لتصبح الهيمنة بالدرجة الرئيسة للشعر حتى مع حضور الحكي المكثف وانفتاح القصيدة على أسلوب السرد انفتاحًا لا يجرف معه حضور الشعر وهيمنته.

ونعود إلى القصيدة المختارة ابتداءً، فنقول كما أشرنا بأنها ابتدأت في مقطعها الأول والثاني بمقدمة تمهيدية ليس فيها حكي، لكنها من منظور السرد بمثابة مقدمة أو تمهيد، كالذي يحدث في النصوص القصصية أو الروائية، كما أنه تمهيد يتخذ شكل تلخيص موجز ومكثف للفضاء السردي الذي يعبر عنه إيقاع السرد في المقاطع اللاحقة.

حتى يجيء المقطع الثالث باعتباره بداية السرد وأول وحداته الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية، في ظاهرة "القصيدة-القصة" لدينا. ذلك أن القصة باتفاق النقاد أقرب الأجناس الأدبية إلى الشعر، بسبب تحددها بعدد من الشروط الضرورية لبنائها مثل: "الوجازة (..) وثانيها: الكثافة والتركيز. وهي قرين الوجازة والزهد في الحشو والإسهاب. وثالثها: إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء.." [4]

إذن، انتهت بداية السرد في ترتيب وحدات السرد بهيمنة القصيدة التفعيلية المتناغمة مع نهاية المقطعين الأول والثاني بإيقاع حرف الراء المنتهي بكسرة دالة على إيقاع الحزن من جهة، بسبب ما تعرض له الشاعر من تجربة واقعية، حين اتهم في عقيدته بالكفر. ومن جهة أخرى، ينسجم الإيقاع المنتهي بالكسرة والمناخ الصوفي الذي تخفض فيه الذات الشاعرة.. جناح الذل من العشق البالغ مداه في حضرة الله ذي الجلالة والإجلال حسب ما يؤكد هاتين الوظيفتين البنيويتين اللتين يؤديهما إيقاع حرف (الراء).. كامل البنية الدلالية للقصيدة التفعيلية.

ج) الوسط:

يبدأ وسط الحكي حسب وحدات السرد الثلاث منذ المقطع الرابع من بنية القصيدة وهو المقطع الأطول نسبيًا بالقياس إلى المقاطع السابقة واللاحقة على غرار الوسط الذي يكون أطول نسبيًا في الأعمال القصصية والروائية. هنا ينتقل الشاعر من ملخص التجربة وعرضها التي اختزلتها المقاطع السابقة إلى الإجابة هنا عن سؤال العقدة الحكائية. وهو: ما الحل ؟

هذا هو السؤال العقدة الذي تضمنه الوسط وحاول الإجابة عنه، حسب وحدات السرد الثلاث.

الحل كان لدى الشاعر هو في اللجوء إلى من اتهم بالكفر به، إلى الذات الإلهية المنصفة وإلى التصوف الخالص في رحاب الله العادل:

وفي قبو من الكلمات، مهجور
ذبحت العمر منحازًا، طريقي غامض
وهواي ملتبس،
ألوذ به،
وبالكتب التي صدرت لإضجاري
وحين رأيت ظلي هاربًا
يصطاد أخطائي، ويشقى
قلت يا هذا:

وأخرج في القصيدة شاهرًا حبِّي
وأحزاني وإصراري
سأرحل حاملاً أحزان ذاكرتي
وبعضًا من هوىً مازال أخضر
من أقاليم الطفولة
من أزقتها
بوادي الروح ينمو صوت أسئلتي
ويصبو،
يصطفي ما شاء من نخلٍ، ومن شوكٍ،
وأزهار
وما يشتاق من معنىً يضيق به المدى
وأضيق حين يضيق بي،
وبحرفه العاري.
رحلت،
رحلت
في ساحات هذا الحب
كم ضوءٍ أعانقه
وكم حلم أداعبه
وفي مدنٍ يقيم الله بهجتها
ويصنع ماءها من نبعه المتدفق الجاري

هنا شاهدت ما لا عين تدركه
رأيت الحب في أسمى مراتبه
وكنت –وقد بدا ضعفي– أنا المتسول الشاري
دمي للحب منذور
وصوت دمي وأذكاري.

لقد هجر الشاعر الناس مؤقتًا واعتكف في غار حرائه، المعبّر عنه مجازًا بالكلمات، (وفي قبو من الكلمات) دون أن يعرف مصيره (الملتبس) مؤقتًا إزاء التهمة التي نشرت مكتوبةً ضده. ويستمر الحكي باتجاه البحث عن حل (وحين رأيت ظلي هاربًا .. الخ.) مستعينًا تارة بأسلوب الحوار الموجز، الإلماحي (قلت يا هذا..) وتارةً أخرى يستعين بتقنية التذكر أو الفلاش باك المختزل تجربته الحزينة التي مرَّ بها في مراحل العمر المديد وكذا ذكريات الطفولة بطهرها الكامن في أعماق الذات الشاعرة:

(سأرحل حاملاً أحزان ذاكرتي
وبعضًا من هوىً ما زال أخضر،
من أقاليم الطفولة، من أزقتها..)

إلى أن يقول: (رحلت، رحلت، في ساحات هذا الحب ... هنا شاهدت ما لا عين تدركه، رأيت الحب في أسمى مراتبه..) ليبرز نوعًا من التناص الديني الإلماحي مع قصة الإسراء والمعراج الواردة في القرآن الكريم يختزلها الشاعر باعتبارها قصة حب عميق للذات الإلهية عاشها الشاعر في ملكوت الله وفي رحابه. كل ذلك في إيقاع سردي، معبِّر عنه في هذا المقطع الشعري الرابع والوحدة السردية الوسط، بالأفعال وبإيقاع من الحكي الذي يربط بين أفعال السرد تارةً بحرف العطف وأخرى بالفاصلة المؤدية معنى العطف على ما قبلها من إيقاع الحكي السردي (ذبحت العمر، ألوذ به، وحين رأيت، قلت يا هذا، سأرحل، وأخرج..، ينمو صوت أسئلتي، ويصبو، يصطفي، وأضيق، رحلت، رحلت، رحلت، كم ضوء أعانقه، وكم حلم أداعبه، يقيم الله بهجتها، ويصنع ماءها، هنا شاهدت، رأيت الحب...)

د) نهاية السرد:

منذ المقطع الخامس والأخير تتجلى النهاية باعتبارها لحظة التنوير التي يعرِّفها النقاد بأنها "تمثل نهاية الحدث"[*] الحكائي والتي نجدها في بنية القصة القصيرة ونراها هنا تبرز شعرًا على النحو الآتي:

هنا استرجعت لون حروفي الأولى
وفي الخلوات شاهدت الذي يومًا
سيقتلني
رأيت السرَّ مخبوءًا ومكشوفًا
فلم أجزع
دعاني الشوق فاحترقت على جفنيه

أوتاري
وغادرني سراب كآبتي، وسواد أمطاري
وعدت إلى نداء الأبجدية
في سماء الروح
في كفي مواجيد التراب
وصوت أسراري.

هكذا كانت نهاية هذه الظاهرة الفنية التي أسميناها (القصيدة-القصة) وربما الرواية المكثفة والمنسجمة ولغة القصيدة المختزلة لتجربة الشاعر ومعاناة ما واجهه من اتهام بالكفر في عقيدته وإيمانه العميق بالله العظيم، وكيف كانت رؤية الشاعر الصوفية طوق نجاة يحميه من باطل التهم ويكشف له مؤخرًا الوصول إلى حقيقة ما كانت تستهدفه تهمة الكفر وهو القتل-قتل الشاعر. هذا هو بعض ما كشفت عنه تقنية التوقع -توقع القتل التي تحتمل التحقق وعدم التحقق. وبالطبع لم يتحقق القتل منذ أن رأى الشاعر عبر رحلة الإيمان التي اختارها بمحض إرادته؛ رأى ما كان مخبوءًا وغدا أمرًا مكشوفًا أمام حدسه (وفي الخلوات شاهدت الذي يومًا سيقتلني)، كأنما رحلته الشبيهة عبر التناص الديني برحلة الإسراء والمعراج قد ألهمته كشف السر الذي كان مخبوءًا وغدا الآن وأخيرًا في لحظة التنوير من الحكي السردي مكشوفًا (رأيت السرّ مخبوءًا ومكشوفًا)، مخبوءًا لأن من اتهموه بالكفر كانوا يستهدفون قتله -قتل الشاعر-لكنهم أخفوا هدفهم الإرهابي الذي لا صلة له بالدين، على مستوى المسكوت عنه، وجاء المنطوق السردي في لحظة التنوير التي وردت في نهاية بنية القصيدة ليعلن المخبوء الذي غدا مكشوفًا أمام رؤية الشاعر الصوفية وعلى مستوى المنطوق السردي من نهاية القصيدة. وهو إعلان وكشف من شأنه وقتئذ أن يدحض أية تهمة باطلة بالكفر وأن يميز بين درجات الإيمان لدى طرفي الاتهام، المتهم (بالكسر) والمتهم (بالفتح) أيهما الأشد إيمانًا أو المؤمن فعلاً بالله العلي العظيم.لذلك وحين انكشفت الحقيقة التي أعلن عنها إيقاع الأفعال السردية في المقطع الأخير من بنية القصيدة، قال الشاعر (فلم أجزع) هدأت نفسه بالإلهام الذي أتاه (مجازًا) بالحقيقة الجلية أخيرًا، بل بحدس الشاعر وحاسته السادسة ذات الشفافية اللامتناهية، لذلك ازداد عشقه الصوفي وشوقه العميق إلى الذات الإلهية وانقشعت غمة الكآبة وحزنه اللذان رافقاه في سابق تجربة المعاناة، زمن الاتهام بالكفر (وغادرني سراب كآبتي وسواد أمطاري) مؤكدًا أنه بالفعل كما يقول الله عز وجل (ألا بذكر الله تطمئن القلوب) قلوب المؤمنين الصوفة، الذائبين في عشق الله، الواثقين بعدله وحده لا إله إلا هو العادل، المنصف عباده من إفك الظلم والباطل.

هكذا انتهت رحلة الشاعر في رحاب التصوف الإلهي الصادق، بالعودة إلى أبجدية روحه المحلقة زمنًا في سماء الروح. الطاهرة (وعدت إلى نداء الأبجدية) كأنما نادته أخيرًا أبجدية الروح ،طفولتها، وفطرتها، كي يهبط ثانية إلى كينونته الأولى بطهرها المستمد من طهر الذات الإلهية ونورها (في كفي مواجيد التراب وصوت أسراري) هكذا هبط الشاعر إلى

أصل تكوينه (من التراب) يحمل معه صوت أسراره التي منحه الله إياها؛ إذْ لكل صوفي ذائب في عشق الله سرُّه المعلن والمخبوء، يعلن بالصوت وبالشعر ما يراه ضروريًا ويخفي ما بينه وبين الله من أسرار الإيمان والحكمة التي يصطفي بها الله الأولياء من عباده. وكما يقال: إن بين الصوفة أسرار إلهية لا يفك بعض غموضها إلا الصوفة المصطفون وحدهم.

وإذن، أسهمت أفعال السرد في المقطع الأخير عبر التكثيف والإيجاز اللذين أسهما في تسريع حركة السرد وإضفاء خاتمة ذات رؤية تفاؤلية خففت من حدَّة الحزن التي شابت اللغة الشعرية في المقاطع السابقة وكشفت عن إيقاع الأفعال السردية الملتصقة بقلب الشاعر التصاقًا شديدًا منذ أن يبدأ الشاعر مقطعه الأخير باسم الإشارة الدال على القريب (هنا) سواء أكانت الرحلة باتجاه الخارج، السماء والنور والعلو الواصلة كلها روح الشاعر بالذات الإلهية في رحلة الإيمان الشبيهة مجازًا برحلة الإسراء والمعراج، أم كانت الرحلة متجهة إلى الداخل إلى الضمير وإلى الذات وإلى فطرة الإنسان الأولى التي فطر الله عليها عباده، على الإيمان (ما من مولود إلا ويولد على الفطرة، فأبواه، يهودانه أويمجسانه أو ينصرانه)كما في الأثر النبوي الشريف.

هكذا انتهت لحظة التنوير بالأفعال السردية المتسلسلة تسلسلاً منطقيًا، معبرة بإيجاز شعري عن خاتمة الحكي (هنا استرجعت، شاهدت، رأيت "رؤية ذهنية"، فلم أجزع، دعاني، فاحترقت، وغادرني، وعدت...).

هكذا انتهت (القصيدة-القصة) لدينا بوصفها ظاهرة فنية يحضر السرد فيها عبر إيقاع الأفعال السردية، دون أن يجرف معه كما أشرنا عنصر الشعر؛ لأننا في الأساس أمام قصيدة شعر شابها جوّ من الفضاء القصصي الموجز والتجربة الروائية المختزلة للغاية. ولذلك يجدر بنا الآن أن نلخص بإيجاز شعرية القصيدة التي جعلت عنصر الشعر هو المهمين حتى مع حضور السرد، على النحو الآتي:

(١) القصيدة تنتمي إلى شعر التفعيلة الذي يتميز بتنوع التفعيلات (فعولن، فاعلن، فعلن، فا) التي يحتوي عليها السطر الشعري وكذا بحرية التقفية مع بقاء حرف المد والراء باعتباره لازمة إيقاعية لا يتقيد ورودها بنظام وزني محدد، بل هي لازمة إيقاعية تصدر منسجمة والإيقاع النفسي الحر من ضرورة ورودها في نهاية هذا السطر تحديدًا أو ذاك. ولعل الإصرار الفني على بقاء لازمة حرف التقفية المسبوق بمد (الراء) كما أشرنا ذو وظيفة بنيوية تخدم الرؤية الصوفية الرئيسة برأينا التي تتطلب الخشوع معها نوعًا من الخضوع المطلق للذات الإلهية المهيمنة على عواطف الشاعر وقلبه، فكان حرف الراء المنتهي بكسرة ملائمًا لجو التصوف الروحاني من جهة مثلما ناسب هذا الكسر إيقاع الحزن الذي يعبر عن الانكسار النفسي المنسجم وحرف الروي الياء أو الكسرة اللذين تنتهي بهما لازمة التقفية الحرة لحرف الراء، من جهة أخرى. ذلك أن تجربة التكفير التي استهدفت حياة الشاعر وإيمانه ليست بالهينة؛ وذلك لارتباطها بموضوع بالغ الخطورة في واقعنا الإيديولوجي الصارم عند تعامله مع قضايا الدين والإيمان، والحكم

السريع على البشر واستهداف حياتهم بالقتل، بسهولة لا رحمة أو تأنيَّ فيها. الأمر الذي أثار حزن شاعرنا القالح ليس على ما واجهه شخصيًا من استهداف شخصي لحياته، بل حزنًا على أولئك الذين يفكرون بمنطق التكفير والقتل ولا يعون القول المأثور (بأن من كفَّر مسلمًا فقد كفر) ومتى كان الإنسان واثقًا من دخوله الجنة حتى يتحول إلى وصيٍّ على الآخرين وعلى مدى إيمانهم ؟!

إن ما نرجحه هو حزن الشاعر على من اتهموه، لا حزنه على حياته، بدليل ورود نبرة الشجاعة المرافقة لرؤية الشاعر الصوفية، وخاصة حين يقول في خاتمة المقطع الثاني الذي يسبق بداية السرد الشعري:

(أخشى الله –حين يقول لي أخطأت– لا أخشى من النار)

قمة الشجاعة الملتحمة بقمة الإيمان والعشق الخالص للذات الإلهية. ذلك أن الشاعر يعطي مدلولاً صوفيًا لا سلفيًا لمعنى الخشية من الله؛ فهو يخشى الله إن وقع في الخطأ، إن أخطأ في سلوكه وأساء في تعامله مع بني البشر، فظلم أو اعتدى... أليس الدين هو المعاملة ؟! في جوهره ؟! إن الشاعر يخشى الله ليس خوفًا من دخول النار وطمعًا في ملذات الجنة، إذن. وهذا قمة العشق للذات الإلهية التي تجعل الشاعر يثور بشجاعة في وجه من اتهموه بالكفر ويكشف عن صدق إيمانه وما ينبغي أن تكون عليه الخشية من الله، عزَّ وجل. وهذا بيت القصيد، الذي تبرز معه لازمة حرف الراء المكسورة دالة على خشية الله التي منحته قدرًا من الشجاعة عند مواجهة الخصوم –خصوم الصوفة من ناحية ومن ناحية أخرى الحزن على أولئك الذين اتهموه في إيمانه وفي عشقه الصوفي المطلق للذات الإلهية؛ ذلك العشق الذي يجعله يخشى الله حبًا له، لا خوفًا من ناره. وإذن، نحن أمام ثنائية إيقاعية لحرف الراء، ثنائية ليس بالضرورة أن تكون متضادة، بل دالة من جهة على إيقاع الحزن ومن جهة أخرى على الشجاعة النابعة عن عمق الإيمان الصوفي الخارج عن المألوف والرتيب في أسلوب العبادة لله عز وجل. وكلا المعنيين: الحزن والشجاعة كامن في أعماق الذات الشاعرة ومنطلق منها.

(٢) **الصورة الفنية**: وتبرز منذ أن يربط الشاعر بين الحسي والمعنوي على سبيل الاستعارة المكنية التي يُحذف فيها أحد طرفي المشابهة وهو المشبه به ويؤتى بشيء من لوازمه، أسلوبًا مجازيًا مكثفًا يلائم القصيدة التي ينبغي أن تكون لغتها مكثفة وصورها إبداعية، مبتكرة لا مستعملة ومكررة أو مستهلكة. وحسب جان كوهن في سياق حديثه عن الانزياح اللغوي، فإننا "يمكن أن نميز صنفين من الصور البلاغية، ندعوها صور إبداع وصور استعمال."(٦) "فإذا كانت الصور البلاغية انزياحًا، فإن صيغة صورة استعمال، لا تخلو من تناقض إذْ الاستعمال هو نقيض الانزياح."(٧)

وإذن، تبرز الصور الإبداعية باعتبارها انزياحًا لغويًا منذ أول الفاتحة، منذ أن تنطلق القصيدة من القول: (لأرض الروح أكتب ماء أشعاري)، أي منذ أن يزاوج الشاعر بين الحسِّي والمعنوي. وهذا الأخير مستمد من قاموس الصوفة الذائبين في عشق الذات

الإلهية. إن الشاعر إذن، يهدي ماء أشعاره لأرض ليست موجودة على مستوى الوعي الفعلي بل هي لـ(يوتيبيا): لمدينة فاضلة متخيلة أو شبيهة بجنة روحية، لا حسية جنة موجودة على مستوى الوعي الممكن، المتخيل الذي يتمنى تحقيقه، ولا يجده إلا في متخيل أقرانه من شعراء التصوف، الباحثين عن المثل الأعلى المنشود، وحسب. ولذلك يتابع فيقول (وله الذي بسمائه وجلاله،يحتل وجداني وأفكاري، وللأطفال، للمرضى، لكل مسافر في شارع الإيمان، متهم بإنكار السماء... الخ).

فالشاعر صوفي يبعث قصيدته إلى أول من يقدر وحده أن ينصفه، إلى الله عز وجل الذي يحتل وجدانه وقمة شعوره، وإلى المفطورين على حبِّ الله صغارًا، أو كبارًا، تكمن طفولة الشعر وحب الله في صفاء سرائرهم، وفطرتهم الأولى، إنه يكتب للمرضى المنيبين إلى الله كي يشفي علتهم، وباختصار.. للموجوعين في عافيتهم أو في مشاعرهم وهم المسافرون في طريق الوصول إلى ذروة الإيمان، حين يتهمون كالشاعر في عقيدتهم ومنتهى إيمانهم بالله. كل ذلك، عبرَّ عنه الشاعر الصوفي بانزياح لغوي مكثف، ومستعين بالاستعارة التي تضفي على الحسِّي روحًا ومعنى وبعدًا صوفيًا خالصًا. وصورةً إبداعية منزاحةً أخيرًا عن التعبير التقريري المباشر ومتجاوزة إياه إلى التكثيف المجازي المطلوب عند كتابة القصيدة.

وثمة إشارة فنية تتصل بالمقطع الثالث الذي انطلقت منه بداية الحكي السردي نذكر بها هنا: (سنابك خيلهم وصلت إلى روحي، فيا الله !! خيل الغزو في داري ؟! يحاصرني نزيف الروح، تهجرني مرايا الحلم، يوغل في بياض دمي سواد العصر، عتمته...الخ) حيث يحيلنا هذا المنطوق السردي المسكوب في قالب شعري إلى ثنائية أزلية متضادة في علاقة كل طرف منها بالآخر. وهي ثنائية الخير الذي تضاءلت مساحته والشر الذي اتسعت دائرته لتحيق بالشاعر وتدفعه ليعبر عنها وعمًّا عاناه من قوى الشر، مبتدئًا بلفظة (سنابك)، فالسنابك. وهي أطراف حوافر الخيل (كناية عن الوطء الشديد) قد وصلت إلى روح الشاعر باعتبارها على سبيل الرمز دالة على طرف قوى الشر التي اتهمت الشاعر (بإنكار السماء) بالكفر وأصدرت لذلك الكتب والأحكام المستهدفة حياته، بل استطاعت أن تقتحم الشاعر في عقر داره حتى أدت إلى أن يتخيل روحه معها وهي تنزف دمًا على سبيل المجاز، وكناية عن الحزن البالغ أشده والذي أوشكت معه (مرايا الحلم) الباعث على التفاؤل أن تهجره. لقد وصلت إذن سنابك خيل الخصوم (وهي شيء مادي، مرئي ومحسوس) إلى روح الشاعر (وهي شيء غير مرئي للعيان، لكنها جهاز الاستقبال الذي به يشعر بالألم وبالحزن ويكامل المعاناة القاسية. وتكمن الاستعارة هنا في تشبيه الروح بجسم مادي محسوس، يمكن للسنابك، مجازًا، أن تصل إليه وتطأه؛ لذلك لاذ بالله القوي العادل، منيبًا، ومناديًا بالدعاء (فيا ألله!).

وفي قوله (يحاصرني نزيف الروح)، و(تهجرني مرايا الحلم) تبدو الاستعارة الإبداعية مركبة، فتارةً (نزيف الروح) وتارةً (يحاصرني+نزيف الروح) وكذا الاستعارة

الأولى في (مرايا الحلم) ثم (تهجرني+مرايا الحلم)، حيث يشبه مرايا الحلم، ربما !، بحبيبة (قد تكون القصيدة نفسها وما تفيض به من أحلام يقظة وخيالات فنية) تهجره، لسببٍ ما، لعله الحزن على ما أصابه من حال غدا عليه كذلك، بعد أن استهدفته سنابك خيل الخصوم، فوصلت إلى روحه وغزته في عقر داره ونزفت بسببها روحه ألمًا وعذابًا شديدين. وكذلك حين جسّد الحلم فجعل له (مرايا) على سبيل الكثرة والمبالغة، تهجره... وَ (يوغل في بياض دمي سواد العصر، عتمته) حيث تبرز صراحة ثنائية الخير والشر المتضادة، منذ أن يجسّد الشاعر استعارته الإبداعية التي تجعل الألوان تتخذ صفات منزاحة عن طبيعتها الكلاسيكية (بياض دمي) استعارة رامزة للخير وَ(سواد العصر) استعارة رامزة للشر، مبدوءين بفعل الإيغال (يوغل) الذي يدل على العنف والقسوة والإرهاب،كناية عن أسلوب العنف الذي سلكته قوى الشر وهي تتهم الشاعر بالكفر وتستهدف قتله.

(٣) ونختم نماذجنا الدالة على هيمنة القصيدة على القصة في بنية هذه الفاتحة بالإشارة إلى ثنائية إيقاعية تنطلق منها موسيقى القصيدة. وهي: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية:

أ) الموسيقى الخارجية:

وهي الموسيقى التي تنبني عليها الأسطر الشعرية في هذه القصيدة التفعيلية، حرَّةً من نظام القصيدة الكلاسيكية وأوزانها المحدودة. هنا الشاعر حرٌّ في تنويع تفعيلاته على مستوى الأسطر مازجًا بين أكثر من بحر شعري ومنطلقًا من عنصري الاختيار والانتقاء مثل تفعيلة (فعولن) من بحر الطويل، وفاعلن من بحر المتدارك وكذا فعلن، متفاعلن من بحر الكامل...الخ. علاوة على لازمة حرف الراء بوصفه تقفية حرة تستوعب الفضاء الفني (النفسي والصوتي) لجو القصيدة العام. ولا يلتزم الشاعر بوضعها تمامًا بعد نظام وزني محدد، أو سواه، مادام حرًا في بث انفعالاته بحرية على امتداد الأسطر الشعرية غير الملتزمة بقوالب أو نظام وزني معد سلفًا.

ب) الموسيقى الداخلية:

وهي الموسيقى الناتجة عن تكرار الحرف داخل السطر الشعري. ولعل حرف الراء الذي ينتهي به عدد من أسطر القصيدة بوصفه لازمة أو تقفية حرة هو نفسه الحرف الذي نجده يتكرر أيضًا داخل الأسطر الشعرية. وبذلك تنسجم التقفية بحرف الراء مع الموسيقى الداخلية من ناحية أخرى ومع الموسيقى الخارجية باعتباره (أي حرف الراء) لازمة شعرية حرة ومتكررة في نهايات الأسطر الشعرية، بل قاسمًا مشتركًا بين ثنائية متناغمة لا متضادة هي ثنائية الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية.

ثانيًا: قصيدة صوتان:

يمكن للقصيدة أن تنفتح على الحوار المسرحي (الديالوج) انفتاحًا يكسبها طابعًا دراميًا، كالذي نجده في المسرحية، حتى مع سيادة الغنائية وما يتسم به الشعر من صورة فنية متخيّلة وإيحاءات تجعلنا نحكم على النص الذي أمامنا بأنه قصيدةٌ أولاً. وفي هذا الصدد، يقول النقاد: "وأما عن علاقة الدراما بالشعر، فقد برز شكل يتخذ الدرامية ركيزة أساسية في بنائه، ويتجلى ذلك في القصيدة الدرامية، وهي التي هضمت الكثير من السمات الدرامية، كالتوتر والصراع والحوار وتعدد الأصوات، ومع ذلك فهي ذات طبيعة غنائية." (٨).

وفي بنية القصيدة المعنونة بـ (صوتان) يدور الحوار الدرامي بين صوتين، ١- الصوت الأول، ٢- الصوت الثاني، حسب العناوين الفرعية للحوار الذي يوهمنا الشاعر فنيًا بأنه ديالوج مسرحي؛ أي أنه حوار ثنائي بين شخصين، حوار مسموع على خشبة المسرح في هذه القصيدة الحوارية عبر صوتين: هنا يغيب الراوي بأنواعه المختلفة تمامًا وتتقدم فقط الشخصيتان المتحاورتان حوارًا دراميًا ذا طبيعة غنائية ومسكوبة في قالب حر من قصيدة النثر التي تستوحي موسيقاها من إيقاع النفس وفضاء الإيحاءات الرمزية اللامتناهية وكذلك من إيقاع ما يسمى بالموسيقى الداخلية الناتجة عن التوظيف البنيوي لتقنية الإصاتة أو المحارفة حسب إدوار الخرّاط حين تتكرر الأحرف داخل بنية القصيدة.

يبدأ الصوت الأول بالحكي الموجز عن نفسه، مستعينًا بضمير المتكلم ومصحوبًا برؤية تشاؤمية، سوداوية ذات إيقاع نفسي وموسيقي حزين:

"الصوت الأول:
منفرد في صحراء الصمت
غريب في ساعات الكرِّ
وفي ساعات الفرِّ
تتحطم روحي شوقًا وحنينًا لديارٍ
أعرفها بالقلب
وتعرفني بالذكرى."

الجو النفسي، نلاحظه هادئًا، ومصحوبًا بجمل خبرية، سواء أكانت اسمية مبتدأها محذوف تقديره أنا (أنا منفرد، أنا غريب) على سبيل الإيجاز الضروري في الشعر، أم كانت جملة فعلية ليست إنشائية. هكذا تقدم الصوت الأول في وصف نفسه والحكي الموجز ابتداءً عن نفسه بنفسه، غير أن الأمر يختلف في نبرة الصوت الثاني التي تعلو دراميًا، مستعينةً تارةً بضمير الخطاب الملائم للغة الحوار (الديالوج) وتارةً بضمير الغائب المعبِّر عن موقف الصوت الثاني الاحتجاجي على الصوت الأول، حتى مع حضور هذا الأخير على مسرح الحوار الثنائي المباشر:

"الصوت الثاني:
مهلاً
وجهك يشبه ذئبًا يتمطى
تتماوج في سحنته الصفراء ثعابين الغابة
هاإنك تطلق نارًا من عينيك
دخانًا من شفتيك
لسانك أفعى.
لا شوق لمن لا يغسل بالضوء الكلمات
ومن يتحدث عن صنعاء
وينسى غرناطة."

هكذا تعلو نبرة الصوت الثاني وتدخلنا في جو درامي، يستمر معها الصوت الأول هادئًا، على العكس من أسلوب حوار الصوت الثاني، ذي النبرة العالية التي أسهمت الجملة الإنشائية في الإعلاء، منها وكذا كاف الخطاب المنفتح دراميًا على الآخر المستمع والمشارك أو الذي يعد الطرف الآخر في الحوار الثنائي، الذي يستمر معه الصوت الأول هادئًا في مقطع لاحق ومستعينًا تارةً بضمير المتكلم وتارةً منفتحًا على ضمير الخطاب:

"الصوت الأول:
أصحو من خدر الخوف
على صوتٍ يدفعني بيديه
ثقيل الخطوات، يناديني:
كان عليك لتخترق الصمت
وتوقظ ما كان يسمّى قلبًا
أن تعرف أن الناس يساوونك في الخوف
يساوونك في الموت
وكان عليك لتعرف أكثر
أن تتألم
أن تتقشر عيناك من الحزن."

كأنما هناك صوت ثالث تداخل مع الصوت الأول، يناديه محاورًا إياه بضمير الخطاب، ربما هو صوت الذات المعبر عنه في الكتابة السردية بالحوار الداخلي (المونولوج) الذي يمكن أن يتم أيضًا على خشبة المسرح عبر مسرحة العقل ومناجاة الذات، ثم يأتي الصوت الثاني في أسلوب الحوار الدرامي لتعلو النبرة عبر الجمل الإنشائية على النحو الآتي:

"الصوت الثاني:
ما بك يا هذا ؟
هل شفّت روحك ؟

وأماط الخوف ستار الرغبة ؟
أم داهمك الحزن ففاضت أقداحك
وارتجت جدران الجسد الخابي
ما أشقاك،
هل أخطأت العنوان، أم أخطأك العنوان ؟!"

هكذا عادت نبرة الصوت الثاني الدرامية لتعلو مستفزةً موقف الصوت الأول السلبي. وربما تم الحوار الدرامي والهادئ للصوتين الأول والثاني على مستوى واحد من الحوار الداخلي الذي يتمسرح فيه العقل ويعيش نوعًا من الصراع الدرامي مع الذات التي يهدأ صوتها تارةً ويعلو أخرى، منفتحةً على ضمائر المتكلم وضمير الخطاب وضمير الهو منذ المقطع الأول الذي أوردناه والذي قال في سياقه (تتحطم روحي شوقًا وحنينًا ...الخ) مادمنا في نهاية الأمر بصدد قصائد منهمرة من أبجدية الروح وأمام صوت منفرد لا يمكن أن يكون إلا صوت الشاعر. لا بأس، نتابع المنطوق الشعري، للصوتين المتمسرحين في أسلوب الحوار الثنائي: صوت أول وصوت ثان، حسب العناوين المتصدرة المقاطع المختلفة من بنية القصيدة الموسومة: (صوتان).

على كلٍ، يعود الصوت الأول معبرًا عن نفسه بالقول:

"يا وجعي ..
هل سيكون لهذا القلب الضامر
أن يتحدث في العشق
وعن صبوات الروح
وأن يبحث للعمر الآتي عن جمر
وبداية تقويم آخر
أم يتحدث عن أرقام لا تخلو من
إيقاع الدهشة؟"

نلاحظ أن نبرة الصوت الأول هنا علت وأصبحت درامية، مبدوءة بجمل إنشائية (النداء، والاستفهام) لاحظ هناك إشارة إلى الروح في هذا المقطع الشعري للصوت الأول (**وعن صبوات الروح**) كما أن هناك إشارة إلى الروح، عبر ضمير الخطاب في المقطع الذي سبقه للصوت الثاني (**هل شفت روحك ؟**) الأمر الذي يرجح نسبيًا رأينا حول إمكانية أن يكون الصوتان الأول والثاني محض حوار داخلي منفرد تمسرح فيه العقل وانفتح على الضمائر المتنوعة، حتى مع علو نبرة الصوت تارةً وهدوئها أخرى، كأنما الذات تحتج على نفسها تارةً منتقدةً على نحو ما يقوله الصوت الثاني مثلاً:

"الصوت الثاني:
حاول أن تخرج من جلدك كي تتحرر

منك خطاياك
وأن تدخل موسيقى الضوء خفيفًا
إلا من شجن يتوهج في الأجفان
ويهطل من زمن لا ينساك."

وتارة تبدو الذات شاكية وتشاؤمية على لسان الصوت الأول:

"الصوت الأول:
مشدودًا كالحبل إلى شرفات الأوهام
أبحث عن نفسي في قاع الحلم الميت
لا شيء تبقى في جسدي
في روحي
لا غيمة في الأفق ولا دمعة خلف جفوني.

° ° °

مستترٌ أنت الآن بثوب الدولار
ومعتصمٌ بالبنك
تقايض كنز الروح — وكنز الروح جواهر لا تفنى
بغبار اللذة، قل لي:
هل ستظل تقايض بالرغبات ؟
وتدخل دهليز الخوف وحيدًا ؟!
ما أشقاك."

بدأ المقطع السابق في حواره مع الآخر، حسب المنطوق الشعري، بضمير المتكلم، بل قل: انقسم الصوت الأول مقطعين: المقطع الأول فيه مبدوء بضمير المتكلم الذي اعتاد عليه الصوت الأول في المقاطع السابقة وفي هذا المقطع، في حين ابتدأ المقطع الثاني منه بضمير الخطاب المنفتح على الآخر: الصوت الثاني وهذه مفارقة حوارية لم ينطلق منها الصوت الأول منذ أول الحوار (الديالوج) وربما كان ضمير الخطاب هنا نوعًا من الحوار الداخلي المنفتح دراميًا وانتقاديًا تعلو فيه النبرة الاستنكارية، الاحتجاجية على الذات وليس بالضرورة على الآخر في الديالوج (الخارجي) بل المونولوج (الداخلي).

كأنما بدأ يعلو الصوت الأول الذي كان هادئًا في المقاطع السابقة، ولم يكتف باتخاذ مساحة أطول نسبيًا في المقطع السابق، بل استحوذ أكثر على مساحة الحوار الدرامي وجاء المقطع الذي تلاه بعنوان (الصوت الأول) أيضًا كاسرًا منطقية التناوب في الحوار بينه وبين الصوت الثاني، هكذا جاء المقطع اللاحق:

"الصوت الأول:
لا تحزن إن الله معك
لا تحزن إن الشعر معك
لا تحزن إن الفقر معك

لا تحزن، هذا ما قالته الأرض،
وأعطاني من أعطى الموتى خبزًا،
وثيابًا لا تبلى."

هكذا، كسر الصوت الأول منطقية التناوب في الحوار بينه وبين الصوت الثاني، لترتفع حدة الحوار الدرامي باتخاذه مساحة أوسع من الحوار، حين بدأ المقطع اللاحق بعنوان آخر للصوت الأول نفسه أيضًا وبجمل إنشائية مبدوءة بالنهي؛ الأمر الذي من شأنه أن يعلي من نبرة الصوت الأول ويسهم في تسريع حركة الحوار المسرحي ديالوجًا أو مونولوجًا، لينتهي الحوار برمته على مستوى الصوت الثاني أخيرًا وتنتهي القصيدة بالمقطع الآتي:

"الصوت الثاني:
تترامى فيك مفازات اليأس
تطاردك اللوعة
والندم الحارق والحسرات
يا هذا ...
نصف رغيف يكفيك
وجرعة ماءٍ من نهر أو نبع،
في منعطفات ظلال واسعة الرحمة
يا هذا تحييك."

هكذا انتهت القصيدة بهدوء نسبي في نبرة الصوت الثاني، على العكس مما كانت عليه في المقاطع السابقة، تمامًا كما يحدث في الكتابات السردية ذات الصراع الدرامي الذي ما إن يبلغ ذروته في الوسط من ترتيب الوحدات السردية الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية حتى يهدأ في نهاية السرد... غير أن النهاية هنا في بنية القصيدة –موضوع الدراسة– نهاية منفتحة على الآخر المحاور في الديالوج، أو الذات في المونولوج، وهي لذلك نهاية مفتوحة على مساحة من التأمل الصوفي الملائم ودلالة النهاية (نصف رغيف يكفيك، وجرعة ماءٍ من نهر أو نبع) المسبوقة بجملة إنشائية مكررة (يا هذا..) ومنهية السطر الأخير (يا هذا تحييك) ذلك، لكي يوهمنا الصوت الثاني بأنه مازال محتفظًا ولو نسبيًا بالنبرة المرتفعة حتى نهاية الحوار الدرامي المنسجم هنا وبنية القصيدة ذات الإيقاع الغنائي الملائم لموسيقى خاصة بقصيدة النثر الحرة. والصورة المجازية المكثفة.

ذلك هو القاسم المشترك (والفارق) بين درامية السرد ومجازية الصورة في بنية القصيدة. يقول النقاد: "ولما كان استرخاء القوى الداخلية، أو نشاطها، هو الفاصل الحاسم بين الشاعرية والدرامية، فإن الفرق الفني بين هذين البعدين الجماليين هو تطابق الشعر مع الصورة وتطابق الدرامية مع الموقف، أعني أن الشاعرية هي الروح في الصورة، والدرامية هي الروح في الموقف، في أزمة مشطورة إلى شطرين، ولما كانت الصورة المبنية على التناقض هي الأخرى كان في ميسورنا الذهاب إلى أن الغنائية أو الشاعرية الخالصة هي الدرامية منكفئة على الداخل ومغلقة على ذاتها ورافضة للتجسد." [9].

ثالثًا: قصيدة (جدارية للفصول الأربعة) :

تنبني القصيدة في أسلوب سردها على الإيحاء الفني من جهة وعلى الحوار وتنوع الضمائر من جهة أخرى، علاوةً على الصورة المجازية المكثفة التي تلائم طبيعة الشعر، حتى تكون السيادة في نهاية الأمر للقصيدة حتى مع الإيهام الفني. بحضور عنصر السرد. فالقصيدة تبدأ بقول الشاعر:

"ذات يوم من الغيم
حدَّثني، وأنا بأصابعي المتعبات،
بحزني الذي لا يُرى
أتحسس وجه الطريق
وأغسل في مائه شجني.."

وهو أسلوب يمازج فيه الشاعر بين الحكي والشعر؛ الأمر الذي يجعلنا نحكم على بنية القصيدة بأنها تنتمي إلى ما أسميناه سلفًا بظاهرة "القصيدة–القصة" من الكتابة عبر النوعية أو النص المفتوح.

فالشاعر أوهمنا منذ البدء بجو حكائي قادم في الأسطر اللاحقة، التي يبرز فيها أسلوب الحوار المبدوء بقال لي وقلت:

"قال لي:
كيف تمضي الفصول إلى البحر
تكتب بالماء جغرافيا الوقت
كيف تخبئ في الصيف أمطارها
وتداعب بالضوء لون البيوت
قلت: الشتاء رسولٌ إلى الله بالماء
يبسط راحته
والربيع حديقة شعر تدندن في هضبات القصيدة
والروح
والصيف "تسألني ؟" موعدٌ دافِء العواطف.
..الخ"

نلاحظ أنا الشاعر الحاضرة وهاء الغائب المرتبطة بالطرف الآخر في الحوار، ثم انتقال مخيلة الشاعر إلى ضمير الخطاب الذي جعل الآخر المحاور ينتقل حسب مخيلة الشاعر من الغياب إلى الحضور النسبي، حين قال "تسألني" بدلاً من أن يقول "يسألني" على نسق (حدَّثني) السابق. الشاعر بهذا الانتقال والكسر الفني لرتابة النسق، أضفى على بنية الحكي روحًا وحيوية وأوهمنا فنيًا بحقيقة الحوار والحضور المكن للآخر المشارك في أسلوب الحوار الفني المعبِّر عنه بالصورة الاستعارية المكثفة.

ثم يعود، في الأسطر اللاحقة ليقول: "ويحدثني:" أي يعود إلى ضمير الغائب، بعد أن اطمأن إلى إيهامنا فنيًا بحضور الطرف الآخر المشارك في الحوار عبر فيض الأسئلة

الاستفهامية المؤدية إلى فيض من الأغراض البلاغية ذات الدلالات الفنية والرمزية الموحية، من قبيل: "كيف تضطرب السمكات إذا أظلم الأفق

وانكسرت فوق سطح المياه العواطف

واشتعلت في الثلوج بقايا من الضوء

وتحت سماءٍ من البرد أطفأت الريح نار

فوانيسها

أين تذهب؟"

نلاحظ أن الشاعر في سطر شعري سابق قال (تسألني) أي أتسألني (أنت) حين حذف حرف الاستفهام وخاطب الآخر الذي هو في التقدير النحوي (أنتَ) الفاعل. محتفظًا بياء المتكلم، في الفعل (تسألني) (المفعول به) ذلك أن السؤال صادر على لسان الطرف الآخر المشارك في الحوار (أين تذهب) هو الذي يسأل الشاعر. وفي التنويع الفني للضمائر ما يحفظ للحوار حيويته ودراميته الملائمين لبنية النص الشعري المنفتح على عنصر من عناصر البنية السردية ذات الطابع الحكائي. وهو عنصر الحوار الفني، على الرغم من أننا هنا أمام نص شعري يوهم منذ البدء كما أشرنا بأسلوب الحكي المعبَّر عنه بـ (ذات يوم) علاوةً على عنصر الحوار... فإنه حكي غير معني بما يسمَّى بوحدات السرد الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية، قدر اعتنائه بما دار من حوار فني مسكوب في قالب استعاري، بدا وكأنه بالفعل لوحة تشكيلية بديعة للفصول الأربعة. وهذا ما يؤكد رأي النقاد حول إمكانية أن تنفتح النصوص الأدبية على بعضها، مثلما لها أن تنفتح على الفنون الإبداعية المختلفة من موسيقى وتشكيل وسينما ونحت وما إلى ذلك.

الهوامش:

(١) انظر: إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية مقالات في ظاهرة "القصة-القصيدة" ونصوص مختارة، ط ١٩٩٤م، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة.

(٢) د.عبد العزيز المقالح، قصيدة فاتحة، ص٧، ديوان أبجدية الروح، ط ١٩٩٨م، الناشر: الهيئة العامة للكتاب، الجمهورية اليمنية.

(٣) إدوار الخراط، الكاتبة عبر النوعية، ص١٢.

(٤) المرجع السابق، ص١٥.

(٥) الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، ص٩٩، ط ٦، ١٩٩٢م، دار المعارف، القاهرة.

(٦، ٧) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ص٤٣، ٤٤، دار توبقال للنشر – المغرب.

(٨) علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)، ص١٢ ط١، ٢٠٠٣، المركز الثقافي العربي.

(٩) المرجع السابق، ص١٥ – ص١٦.

شـعـر في الحياة اليومية

دلال بخش

تأملات أولية

عاش جل الشعر العربي حياة القصور والبلاط قروناً طويلةً، متخذاً قوالبه الرسمية من الشعر الجاهلي في سياقه المركزي الذي تمثله المعلقات خير تمثيل، وظل لزمن طويلٍ يرفل في ثوب من الكلاسيكية والأغراض النبيلة من فخر ومدح ورثاء وغيرها. وقد تطورت آليات الأداء الشعري مع تطور العقلية العربية إلا أنه ظل يدون المآثر والأيام والمكارم ويدور في ذات الفلك من حيث الموضوعات حتى تشكل نمط يمكن أن نطلق عليه ثقافة المركز.

لقد أخذ كثير من النقاد والمفكرين قديما وحديثا يحكمون برسميّة الشعر العربي ومناسبته لحياة البلاط، وربما اتهمه قليل منهم بالأرستقراطية والبعد عن آهات المجتمع ونفثاته التي تلهث بالجوع والفقر والمرض في حقب زمنية متغايرة، إلا أن المقاييس التي وضعت ليقاس بها جيد الشعر من رديئه قد بنيت على بعض الأحكام النقدية بداية بابن سلام الجمحي وابن قتيبة وانتهاء بكثير من النقاد المعاصرين. درج تدريس مناهج الأدب على اختيار نصوص من عيون الشعر العربي والارتكاز على عرضها وتحليلها من أجل التقعيد لعصر من العصور الأدبية، هذا و قد ارتبطت في أذهان الكثير ارتباطاً وثيقاً بالسياسة والسلطة الحاكمة حتى إنها اشتقت تسميتها وتصنيفها التاريخي منهما. ربما أطلق النقاد العرب المحدثون -الذين يقدرون ظلما واقعا على التراث الأدبي- اسم ثقافة المركز أو المتن على كل ذلك الزخم من النصوص التي ولدت في القصور أسوة بالنماذج الجاهلية العملاقة، متمثلة على سبيل المثال لا الحصر في شعراء لمعت أسماؤهم في سماء الشعر: أبي تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي وأبي فراس الحمداني وجرير والفرزدق والأخطل.

يشير إدوارد سعيد في كتابه "العالم والنص والناقد" إلى أن النقد ينبغي أن يتعامل مع النصوص بصفتها نشاطاً إنسانياً، لا يقوم على قراءة النصوص وتحليلها وتصنيفها فحسب بل على تحليل علاقتها بالواقع السياسي والاجتماعي بما فيه من قوى السلطة وقوى المقاومة، كما يصر سعيد على أن هذه القوى يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار في النقد والوعي النقدي. ليس هذا فحسب، بل إنه يشير إلى أن الثقافة هي الوسيط بين سلطة الدولة وأفراد المجتمع، وبالتالي يكون دور الثقافة هو المحافظة على أيديولوجية معينة نافية أو مقيدة لكل ما يخالفها زاعمة بذلك أنها تقوم بدور أخلاقي أو تهذيبي في المجتمع. وعليه فعندما تنشأ في أي مجتمع حالة من التوتر بين الثقافة السائدة وعناصر مقاومة لها من داخلها تقوم الثقافة المهيمنة بمحاصرتها وقمعها[1].

قد تكون الثقافة العربية شأنها شأن غيرها من الثقافات التي درسها سعيد واستقى أحكامه منها.

يقول عبد الله الغذامي: "في العصر العباسي الأول جرى فرز ثقافي تقررت معه الخريطة الثقافية العربية، وإن كان آخر العصر الجاهلي قد شهد ميلاد النسق الثقافي الفحولي الذي تمت العودة إليه وتمثله مع مطلع العصر الأموي، فإن مشروع التدوين في العصر العباسي قد اعتمد النموذج الجاهلي/الأموي حيث جرى تدوين النسق الشعري الفحولي مع ما يتبع ذلك من شعرنة للقيم ومن ترسيخ لصيغة الفحل الثقافي والاجتماعي، ثم جرى مع عمليات التدوين المعتمدة على النموذج النسقي أن صارت عملية الفرز لكي تتميز ثقافة المتن (...) المستندة على الذات المفردة المستبدة المطلقة (...) وعلى كون من عدا تلك الذات هامشيا لا قيمة له"[2]. ويرى الغذامي أن هذا النسق مازال مسيطرا على العقلية العربية، وهو نسق يقدّس نمطاً معيّناً من الثقافة ولا يقبل غيره. وقد أدّى تقديس هذا النمط، بين ما أدّى إليه، إلى رفض النتاج الأدبي في قرون عديدة من تاريخنا؛ لأنه أدب مخالف للنمط المعهود المقدس، والنظر إليه نظرة متعالية وتسميته أدب عصور الانحطاط.

غير أن باحثين آخرين رفضوا تقبل هذا المنظور للثقافة العربية والشعر العربي، ودعوا إلى إعادة دراسة الشعر والثقافة من منظور مغاير تماماً. فقد طرح كمال أبوديب فكرة أن عصر الانحطاط مقولة خاطئة في عمل مبكر له. وفي دراسة تالية اقترح أن الصورة التي نملكها عن الثقافة العربية والشعر العربي تقوم على نمط من الأدب كتب مرتبطاً بالبلاط والمؤسسة الرسمية، أما خارج هذا الفضاء فقد كان ثمة أدب وإنتاج ثقافي متميزان وجديران بالعناية بهما وبما، يحملانه من خصائص مغايرة لخصائص معظم الأدب المنتج داخل الفضاء الرسمي[3].

وهناك بحق شعر من نوع آخر يجسّد حياة البسطاء والفقراء أو إن صح التعبير حياة السواد وجوانب من الحياة اليومية منذ فجر الشعر وبداياته الجاهلية، لكنه لم يلق إلا جزءا ضئيلا من اهتمام الدارسين، لأن القوانين النقدية التي تحاكم الشعر لم تفسح بين جنباتها حيزاً يحتفي بمثل هذه النماذج البسيطة في الفكرة والتناول واللغة وإن حظي كثير منها،

بميزان شعري متميز وجرس أنيق وتجربة إنسانية عميقة. ولعل أمانة التدوين التي تمتع بها العرب تكون بين أهم العوامل التي أسهمت في نجاة مثل هذا التراث الشعري. ولنطلق - أسوة بنقادنا المحدثين- على النماذج الشعرية التي تصف الحياة اليومية والتجربة الشخصية وعلى ما درج بعض النقاد على تسميته شعر الحماق اسم "ثقافة الهامش" مجازاً (والحق أن المساحة المتروكة لمثل هذه النماذج -التي تمثل تجربة الإنسان الجاهلي أو الأموي أو العباسي أو المملوكي البسيط في الإطار النقدي العام- لا تتعدى فعلاً مساحة الهامش اتسع ذلك الهامش أو ضاق).

وكما يقول ميشيل فوكو، الثقافة شبكة سلطوية تمنع من يخالفها من التعبير والتجذر في المجتمع ولهذا تحكم على من يواجهها أو يعارضها بالشذوذ والنقص[1]؛ أي أن الآخر يبقى خارج الثقافة. بناء على ماسبق يصبح إدراج أنماط معينة في الهامش فعلا إراديا أملته الثقافة العربية على كل مالم يتطابق مع النمط الصادر عن طبقة معينة.

وفي محاولة أشد دقة لتعريف شعر الحياة اليومية - وهو الذي تسلط عليه هذه المقالة شيئاً من الضوء - أقول: إنه التعبير عن شعور أو تجربة ناجمين عن معاناة او اهتمام أو حدث نابع من تفاصيل الحياة العادية ومسالك الإنسان فيها، وهو نمط من الشعر كثيراً ما يتمتع بخفة الظل المبطنة بالسخرية، ويحتفي بحياة الإنسان البسيط، ويصور أثر الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي يعيشها عليه، في قالب من لغة فصيحة سهلة التناول والجريان على ألسنة العامة وإن دخلتها أحيانا بعض المصطلحات العامية تجسيدا لنبض البيئة التي تنبثق منها.

(٢)

قد تكون الثورة التي حملها النقد الحديث على الأنماط الكلاسيكية أو المركزية أوعلى النسق الشعري الفحولي، واتجاه التجربة الشعرية المعاصرة إلى الخصوصية واستنطاق الذات وبث آهاتها، من جهة، ثم الحكم الجائر الذي أطلق على الشعر العربي بأنه شعر الرسميات والبلاط، أهم ما يحدونا إلى أن نعيد النظر في نتاجنا الشعري ونبعث ما بقي في الهامش قرونا طويلة، لا درأً لما اتهم به الشعر العربي وحسب، ولا مجاراة لما يظن العصر الحديث أنه قد أوجده وخلقه تأسياً بتيار غربي معين (بالرغم من وجوده قرونا طويلة في بطون المخطوطات) بل حرصاً على تقصي الواقع الفعلي لثقافتنا، وعلى تحقيق فهم أعمق لمكوناتها المختلفة والاتجاهات المتباينة، المتعارضة أحيانا، التي تشكلت فيها ومنحتها درجة عالية من الثراء والتنوع والحيوية. وحرصاً بعد ذلك كله على تلمس عناصر التشابه والتباين في هذه الثقافة في لحظات تاريخية مختلفة من تطورها وتغيرها. ثم إن ثمة جانبا آخر يتجاوز حدود الثقافة العربية ويسمح بتلمس أبعاد لطبيعة التجربة الانسانية في الفن تتكون في ثقافات مختلفة وفي مراحل تاريخية متفاوتة. وينبع ذلك في هذا البحث بالذات من ملاحظة أن شعر الحياة اليومية الذي نتقصاه هنا في حقب تاريخية غابرة في الثقافة العربية يصبح في الشعر

الحديث، في العربية وبعض الآداب الغربية، واحداً من أكثر الاتجاهات غنى وانتشاراً ومن أشدها استثارة لإعجاب المتلقين وبشكل خاص الباحثين منهم والمعنيين بنظرية الأدب والدراسات المقارنة.

فإنا واجدون عند ابن دانيال أو الجزار ما يشبه إلى حد كبير بدايات بدر شاكر السياب والأخطل الصغير وغيرهما. أغلب الظن أن بداياتهم الذاتية تلك تحسب تقليدا لتيارات الرومانسية والواقعية والرمزية التي استوردها الشعر العربي، في حين أن مثيلات لها موجودة مدونة في بطون كثير من الكتب الموسوعية مثل خريدة القصر. تجدر الإشارة إلى أن بذور بدايات التحول في مفهوم الشعر ووظيفته إلى ما آل إليه في النقد الحديث اليوم هي الى حد ما بين أكثر ما أسهم في وصم عصر الدول المتتابعة بالانحطاط حيث أنها كانت فعلا بداية ذلك التحول!

ينتقد إدوارد سعيد الاحتكار الثقافي ويشير إلى أن فلسفة المركز/ الهامش تنطبق عالميا، فتعميم التجربة الأوروبية ورفعها إلى درجة النموذج يجعل كل ما هو غير أوروبي هامشيا وثانويا[٥]. بالتالي قد يكون إغفال ما جاء به الشعر العربي –مركزا وهامشا– في سياق الثقافات عالميا تجسيدا لوقوع الأدب العربي برمته في هامش الآداب العالمية التي اعتبرت نفسها مركزا وكل ما عداها هامشا.

ثمة قضية أخرى قد يسهم هذا البحث في إلقاء شيء من الضوء عليها ومناقشتها، بل في إعادة صياغتها من منظور مغاير، وهي تسمية العصر المملوكي والعثماني بعصر الانحطاط أدبياً في حين أن معظم تراثه الشعري والنثري مازال مدفونا في بطون مخطوطات تملأ مكتبات أوروبا. إن السعي لمعرفة سبب التسمية ومن أطلقها، والتساؤل عن كونها انعكاسا لتصور وجود عصور انحطاط في ثقافات أخرى (مثل ما أطلقه الفرنسيون على الأدب اللاتيني وحملته الدراسات الاستشراقية[٦])، أو عن وجوب وجود عصر انحطاط يسبق نهضة ما، أمر ليس وراءه من طائل وقد لا يحقق أي منفعة لدراسة الأدب، ولكن استنطاق النصوص المملوكية المفرزة من عصر الانحطاط بالمقاييس النقدية الحديثة اليوم التي تعنى عناية كبيرة وتحتفي بشعراء مثل فرانسيس بونج[٧] شاعر الأشياء–الذي لم يترك ذرة أثارت فيه إحساسا في الكون إلا ووصفها خارجيا وبما يحتمل داخله تجاهها– ويانيس رتسوس[٨] شاعر الحياة اليومية –والذي يعتبر واحدا من أعظم الشعراء الذين أنتجتهم أوروبا في العصر الحديث– وترانسترمر الشاعر السويدي –الذي يبدو الواقع الكوني مرتبطا بحياته اليومية وتصبح أشياء الحياة اليومية من أبسطها إلى أكثرها تعقيدًا هي مادة الشعر لديه، إضافة إلى عوالم الأنا على حد قول أدونيس[٩] – قد ينصف الكثيرين من شعراء العصر المملوكي وقد يسير بتصورنا للشعر العربي في اتجاهات تبعده عن الرسمية التي طالما أطر داخلها.

إن العودة إلى قراءة الموروث بل وقراءة مراحل شعرية بأكملها من منظور مختلف يفترق عن الأنماط السائدة في دراسة الأدب القديم التي تعد كل مايخرج على نمط محدد فيه انحطاطاً أو تغيراً نحو الأسوأ هي الهدف الحقيقي وراء هذا البحث، حيث نقرأ ونحلل شعر هذه المرحلة من مصادره الأساسية في قيمته الذاتية تجسيداً لعلاقة الشاعر بنفسه وبالوجود والحياة المعيشة لا من منظور المقايسة على النموذج التقليدي السائد المرتبط بالبلاط والمدح والهجاء والرثاء. إن تنمية ثقافة الاختلاف وتقبل الآخر والايمان بأن طرفا ما في الانتاج الثقافي لا ينبغي له أن يلغي الآخر أو يهمشه هي الأساس، خصوصا وأن هناك تحولاً جوهرياً في مفهومي الشعر والنقد ووظيفة كل منهما لا من وجهة الانحدار والصعود بل من باب الاختلاف في علاقة الأدب بالمجتمع والسياسة والنفس الانسانية فردية وجماعية. فإن كان الشعر المحتفى به عادة يمثل ثقافة القصور والشعارات الكبيرة والخاصة من الناس فإن شعرا مثل شعر الحياة اليومية هو بفخر ثقافة العامة وأسلوب حياة الإنسان العادي بكل صدق. وكلاهما له حضوره القوي المتميز في الشعر العربي، كما في الشعر في ثقافات أخرى. وكلاهما مكوّن من مكوّنات ما نسميه "التراث الشعري العربي".

ولا أجدني مبالغة إن قلت بأن كتابة تاريخ الأدب العربي قد تجد سبيلها إلى التغير والتجديد اذا اتيح لمثل هذا النمط المغاير من البحث أن ينتشر ويعمّ. وكان كمال أبوديب قد عبّر عن موقف مشابه حين قام بتحقيق رباعيات نظام الدين الإصفهاني ودرس ما فيها من أبعاد جديدة فقال:

"ولعل كشف عمله أن يجبرنا على إعادة النظر في تقويمنا للعصر العباسي المتأخر كله، ورفض النظرة السائدة إليه، ثم على إعادة تحديدنا لمرحلة الخصب في الشعر العربي بتوسيع حدودها بحيث تشمل، على الأقل، القرن السابع الهجري، ريثما يتم اكتشاف آثار شعرية جديدة قد تجبرنا، هي بدورها، على إعادة النظر من جديد في تطور تاريخنا الشعري. وعلى أسس كهذه فقط يمكن أن تكتمل لنا صورة حقيقية عن الشعرية العربية وتناميها عبر القرون حتى المرحلة الحاضرة، وأن نعيد صياغة التراث الشعري بحيث تتوثق بيننا وبين تيارات منه روابط أعمق، وتتهاوى بيننا وبين تيارات أخرى منه روابط قائمة الآن"(١١).

وتاريخ الثقافة والأدب في حاجة مستمرة إلى مثل هذه الثورات النقدية التي تعيد موضعة الأشياء والنصوص والمكونات الثقافية الأخرى موضعة جديدة بعد أن تكون قد خلخلت استقرارها لزمن طويل في الوعي والممارسة. يحدث هذا، مثلا، كما يقول إدوارد سعيد، مع مجيء المدرسة التقويضية (أو التفكيكية) بعد البنيوية ممثلة موقفا نقديا يهدم ليبني.

فبعد التركيز على البناء النصي ووحدته وقفت التفكيكية لتنادي بأن النص ساحة تبيانات لا بيانات وتفجير للمعاني وأحسب أن هذا العنصر الهدمي ضروري في الحالات التي

يكون فيها الموروث سيفاً مسلّطاً يهدّد انطلاق الفكر وبساطته وحريته. وتقوم الثورة النقدية بإزاحة القيم التقليدية المتعارف عليها ويصبح النقد اكتشافا مستمرا[١١].

(٣)

تحاول هذه الدراسة أن تمتحن بعض النماذج البسيطة من شعر الحياة اليومية الذي يقطن الهامش حاليا وتحديدا في العصر المملوكي. هذه النماذج مستقاة من مصدرين الأول هو كتاب خريدة القصر وجريدة العصر أما الثاني فهو الجزء المملوكي من الموسوعة الشعرية الإلكترونية والتي تضمّ جلّ التراث الشعري العربي المحقق حتى بدايات القرن العشرين. وربما تتاح في المستقبل عملية جمع وتدوين للنصوص الشعرية البسيطة كشعر الحياة اليومية أو شعر التجربة الشخصية بين دفتي ديوان خصوصا في ما يسمى خطأ "عصر الانحطاط" الذي نملك عنه حتى الآن صورة بائسة تماما ونتصور أن العرب ناموا قرونا من الزمان يجترون أنفسهم وشعرهم خاصة ليستيقظوا على مدافع حملة نابليون أو الثورة العربية الكبرى.

مقدمات متأخرات

لعل الأجدر أن تحمل البدايات شيئا من الاستقراء لما جاء حول الموضوع ومن ثم محاكمة نتيجة الاستقراء بناء على ما سبق عرضه وتوضيحه. يقوم الاستقراء على استطلاع ما سبقت كتابته عن عصر الانحطاط وتحديدا عن شعر الحياة اليومية، أهميته، قيمته الفنية، وطرائق التحليل النقدية التي مورست على هذا النتاج، كما يشمل ذلك بحثاً تنظيريا عن النظرة العامة للأدب العربي بصفته رسميا أو معبرا عن آهات أمته، أو بكلمات أخرى، هل هو أدب العامة أم الخاصة أم أنه يمثلهما معا في فكر ونتاج المفكرين والنقاد العرب.

بين أهم الدارسين الذين أرخوا للعصر المملوكي محمد زغلول سلام في كتابه المكون من أربعة أجزاء، وفيما يلي عرض لما جاء فيه متصلا بفكرة شعر الحياة اليومية:

تعرّض محمد زغلول سلام لأدب الحياة اليومية من حيث المضمون وقال بأنه وصف للحياة العامة في السوق والشارع مشيرا إلى أنه قد برع جماعة من شعراء مصر في وصف الحياة العامة في الشارع والسوق والزحام فيه، ووصف بعض المهن وأعمال الباعة وصنّاع الحلوى والخبز وما إلى ذلك، ووصف أحوال الناس من العامة في بيوتهم وما يعانونه من الفقر والحاجة[١٢]. أما من حيث اللغة التي استخدمها الشعراء في كتابة أشعارهم فقال في هذا: "يعرضون هذا كله بلغة شعبية وصور واقعية لا تكلف فيها ولا صنعة"[١٣].

ثمّ بدأ يتحدث عن الفئة التي نظمت في شعر الحياة اليومية مشيرا إلى أنه قد برع في هذا المضمار وتسابق فيه جماعة من شعراء الحِرَف ومن اعتادوا الأسواق والاتصال بعامة الناس كالكحّال ابن دانيال، وكانت له دكان يبيع فيها العطارة ويمارس طب العيون، ويجتمع عنده أحيانا بعض زملائه من الشعراء أمثال أصحاب الحرف كالجزار يحي بن عبد العظيم،

وابن النقيب جندي الحلقة، والورّاق سراج الدين والحمّامي، وقد ينضم إليهم ابن سيد الناس الفقيه الشاعر المحدّث، والذي كانت تحلو لـه مشاركتهم في مطارحـاتهم الشعبية، وقد يجتمع بهم البوصيري في شبابه أيام كان يشغل إحدى الوظائف العامة، وكان يجري في شعره على طريقتهم"[١٤].

وفي محاولة منه للتقعيد للمصدر الذي استقي منه هذا النمط يقول سلام: "ولعل هؤلاء الجماعة من الشعراء المصريين في أخريات القرن السابع حاولوا أن يتخذوا من أسلوب أبان وابن الرومي في الشعر طريقًا، أو شكلا يعبّرون به عن هزلياتهم، أو هذه المنظومات الواقعية لحياة الناس في عصرهم، متفكّرين أحيانا، وهازلين أحيانا، وماجنين أحيانا"[١٥].

ثم قال أنّ من مقتضيات هذا اللون الذي عمد إليه الشعراء المصريون وغيرهم ممن سار على الدرب "معارضة الشعر القديم بشعر هزلي على الوزن والقافية"[١٦].

وبعد ذلك ختم سلام حديثه بالتعرّض لشعر الحماق والمجون والإحماض -ولم يدرجه تحت شعر الحياة اليومية- حيث وضّح أنّ هذه المصطلحات الثلاثة أجراها العلماء على ألوان من الشعر سادت في العصور المتأخرة، وإن كان شعر المجون قد عُرف منذ العصر العباسي موضحا بأن "الحماق هو الشعر الهازل الذي يريد صاحبه به المفاكهة والإضحاك سواء أكان ذلك بالتقليد المضحك لشاعر قديم أو أن يبدع الشاعر قصيدة هزلية من نظمه دون تقليد"[١٧]. أما المجون والإحماض فهو "الحديث المكشوف عن الجنس بشكل يخدش الذوق ولا يطيق قراءته المرء دون أن يبدي كثيرا من التقزز والإعراض، فحديث الجنس فيه حديث مكشوف يخوض فيه الشاعر خوضا ينزل به إلى السخف، كما فعل محمد بن الحجاج البغدادي"[١٨]. و أخيرا وضّح سلام متأسفًا بأنّ "كثيرا من علماء العصر وشعرائه لم يعفّوا عن مثل هذا الشعر"[١٩].

أما بكري شيخ أمين فقد أشار إلى أدب الحياة اليومية في قوله: "وإذا انتقلنا إلى الحياة العامة وجدنا الشعراء قد وصفوا أمورا كثيرة من بيع وشراء وأسواق، وتجارات وصناعات، كما وصفوا بعض ما تحتويه المنازل من أثاث وأفراد، وبعض ما يدخل هذه البيوت من إنسان أو حيوان، كما وصفوا الضيوف الثقلاء، أو رسموا العلماء والمصلحين، والفجار والفاسقين، ويبدو أنهم لم يتركوا شاردة أو واردة إلا وصفوها بأبيات قد تقلّ فتكون بيتين، وقد تكثر فتكون قصيدة كاملة"[٢٠].

ولا نجده يمدح أو يذم أو يعلق على النصوص المدرجة في هذا البند سوى مايكون من شأن انحدار الشعر آنذاك.

ويقول شوقي ضيف في سياق الحديث عن عصر الدول والامارات "وكانت طبقة العامة في هذا العصر – كما في العصرين السابقين – تعاني من البؤس والجوع والفقر والعرى وكانت تكدح صباح مساء (.....) فكان طبيعيا ان ينشأ فيها شعراء جوالون يرحلون في البلدان العربية شرقا وغربا وشمالا وجنوبا طلبا لكسب ما يسدون به رمقهم"[٢١]. ويورد نماذج من أشعارهم.

ثم يقول "وواضح أن هذه الطائفة من الشعراء كانت شعبية خالصة، شعبية في حياتها المتواضعة، وشعبية في لغة أشعارها فهي أشبه بلغة الحياة اليومية وقد أكثروا في أشعارهم من ألفاظ العامة والطبقات الدنيا. ومما يؤكد هذا الجانب من الصلة الوثيقة بين الشعر والشعب أننا نجد بين شعرائه طائفة من الأميين مثل الخباز البلدي(...) ويدل على تغلغل الشعر حينئذ في جميع الطبقات أننا نجد كثيرا من أصحاب الحرف في الشعب يسهمون فيه مثل الزاهي من شعراء القرن الرابع الهجري وكان قطانا وكانت دكانه بالكرخ وكان وصافا محسنا كثير الملح حسن الشعر"[٢٢].

يقول محمد عبد المنعم خفاجي "ومن الأغراض الشائعة في الشعر المصري في هذا العصر شيوع الوصف للأشياء التافهة من مثل وصف سبحة أو مروحة أو سجادة أو دواة أو ما شابه ذلك"[٢٣].

ويقول عمر فروخ: "غلب على الشعر العربي في هذه الفترة شيء كثير من السهولة والرقة، ومن تناول الأغراض القريبة من النفس، مع شيء كثير من الصناعة والتأنق، ومن الاتكاء على التوريات خاصة"[٢٤].

ويختفي الحديث عن شعر الحياة اليومية تماما من كتاب "أدب الدول المتتابعة" الذي يحمل بين دفتيه قرابة تسعمائة صفحة. وكما أن للحضور مدلولات فإن دلالة الغياب كثيرا ماتكون أوقع[٢٥].

يتضح بما لايترك مجالا للشك بعد استعراض آراء جل من تعرضوا لهذه الحقبة الزمنية بالدراسة والنقد والتقعيد أن شعر الحياة اليومية لم يكن ينظر إليه إلا كلون شعبي يمثل آهة مبثوثة بشيء من السهولة والبساطة التي لا تسترعي اهتماما ولا تحتمل وقوفا وتأملا. ونلاحظ أن النظرة إلى هذا الشعر لا تتجاوز كونه راسما لصورة البسطاء والفقراء ضمن مجتمعاتهم. ولم تسر دراسة هذا الشعر إلى أي بعد يلي البعد البديهي المباشر، كما أن النقد الحديث بمدارسه وأفكاره لم يستحضر أو يستدع لدراسة أي نص من هذه النصوص. ولم يكن التعرض لشعر الحياة اليومية إلا من باب إدراجه كنمط موجود وقائم في تراث هذه الحقبة وأنه يعد رافدا من الروافد التي تدعم فكرة الانحطاط مقارنة بالنصوص الراقية في الأهداف والتناول. وأحسب أن إدراج الآراء المختلفة أو الاكتفاء بأحدها لا يغير شيئا فالرؤية واحدة متكررة عند الجميع ولا أدري أهي أسطوانة مكرورة تعاد مرة تلو الأخرى أم أن الواحد ينقل عن الآخر ويتفق معه دون استنطاق النصوص أو حتى محاولة إبداء رأي مغاير إزاءها. ويبدو أن النصوص المستخدمة للتقعيد هي ذاتها في حين استطاع البحث لإعداد هذه الدراسة أن يجمع أكثر من مائة نص لشعر الحياة اليومية ومن مصادر محققة ولم تسنح الفرصة بعدُ للنظر في المخطوطات.

ثمة دراسة تجدر الإشارة إليها يقف صاحبها[36] وقفة طويلة ليفرق بين مايسميه الأدب العامي الذي يندرج شعر الحياة اليومية تحته، والأدب الشعبي الذي غالبا ما يميل إلى اللحن والتجديد في الأشكال الشعرية. يعلل الكاتب نشأة هذين النمطين من الأدب ويدرج كثيرا من الأمثلة عليهما متناولا نصوصه بشيء يسّير من التعليق. ولعل هذه الدراسة وإن كان هدفها مختلفا ونصوصها متفقة مع هذه الدراسة أن تكون الأكثر عمقا وإن لم تتعرض لإشكالية المركز الهامش.

أما حسين عطوان فقد ألف كتابا كاملا عن شعراء الشعب في العصر العباسي الأول جمع بين دفتيه كثيرا من نصوص الحياة اليومية وبوّبها من خلال الموضوعات (باب الفقر والبؤس مثلا) عارضا لأسباب ظهور هؤلاء الشعراء ومترجما لخمسة منهم وكأنه يجمع ديوانا لنمط شعري معين في فترة زمنية محددة[37].

أما في إطار صلاحية النتاج المتوارث لتمثيل الثقافة العربية فمن القلائل الذين تعرضوا لهذه القضية أحمد أمين في مقال بعنوان (أدبنا لا يمثلنا)[38] يقول:

"ذلك لأن الأدب إنما يعد صالحاً للأمة إذا كان مظهرا تاما شاملا صادقا لحياتها الاجتماعية على اختلاف اشكالها، في جدها وهزلها، في صبا أفرادها وكهولتهم وشيخوختهم، في آلامهم وآمالهم، في حياتهم اليومية في البيت والمصنع ودور اللهو والتمثيل، في حياتهم السياسية وحياتهم الاقتصادية؛ فإذا استطاع أدب الأمة أن يملأ كل هذا الفراغ عُد أدباً صالحاً كافياً، وإلا لم يكف وحده".

ويقول في موضع آخر:

"ولست أحب أن يفهم من هذا القول أني أنكر فائدة الأدب القديم وقيمته، فإن هذا القول لا يقول به عاقل، ولكني أريد أن أقرر أن فائدته كفائدة كل أدب "كلاسيكي"، هو أدب ارستقراطي يُعنى به الخاصة من أهل الأدب لا العامة، هو أدب لدراسة المتخصصين لا أدب للشعب عامة يعنى به من يدرس تاريخ الأدب كما يعنى المؤرخون بدراسة التاريخ".

ويمضي قائلاً:

"والنتيجة لهذا كله أن الأدب القديم ثقافة الخاصة لا ثقافة العامة، وثقافة العدد القليل لا الجم الغفير، وليس يكفي ذلك وحده في أداء رسالة الأدب العامة إذ هو لا يؤدي رسالته حتى يجد الناس فيه – عامتهم وخاصتهم – التعبير الفني عن مشاعرهم، والصور الفنية التي تصور عواطفهم، وميولهم وأمانيهم، وأحزانهم وأفراحهم؛ وليس يستطيع الأدب القديم أن يحقق هذا الغرض إلا إذا عرض عرضاً فنياً جديداً".

تجدر الإشارة إلى أن هذه الملاحظة وإن لم تدعم بشواهد من الأدب لهي لب مهم لما تحاول هذه الدراسة تقديمه، عرض الأدب عرضا فنيا جديدا وبعث النصوص التي لم تتلق حقها من الدراسة والنقد.

(٤)

ليس شعر الحياة اليومية وليد عصر ما، بل هو قديم قدم الشعر نفسه، ولكن حمى التنظير بناء على أطر معينة ومقاييس الفحولة الثقافية التي فندت مايصلح للمتن وما يقبع في الهامش هي بالتأكيد سبب رئيس في تهميش التراث الثقافي اليومي البسيط.

لم يكن تيار شعبنة الأدب أو الاتجاه بالأدب اتجاها بعيداً عن الرسمية تياراً مفاجئاً حادثاً في الأدب العربي، بل كان شأنه شأن أي تيار آخر: يظهر قوياً في فترة معينة ويخبو في فترات أخرى ويتفاوت بتفاوت الظروف والأمكنة. فهذا التيار ظهر في العصر الجاهلي والأموي والعباسي بشكل يمكن معه تلمس آثاره بوضوح، إلا أن تيار الأدب الرسمي كان المسيطر على النتاج الأدبي في تلك العصور، حتى أواخر العصر العباسي حين أخذ تيار أدب الحياة اليومية يحتل مكانة أوسع في الساحة الأدبية ويظهر بشكل قوي في نتاج الأدباء. ولكن الأمر الذي لا يمكن تجاهله هو استمرار هذا التيار على مر العصور وهو الأمر الذي يبدو رداً وضحاً على وصم الأدب العربي بأنه أدب رسمي أو أدب مناسبات. استقراء سريع لنتاج العصور الأدبية المدون في المصادر الأساسية ينتج عشرات النصوص التي تجسد شعر الحياة اليومية لشعراء بعضهم مشهور وبعضهم مغمور. وفيما يلي عرض لبعض هذه النماذج الشعرية.

يقول الجميح وهو شاعر من شعراء العصر الجاهلي في نص تحمله المفضليات[٢٦]:

أمست أمامة صمتا لا تكلمنا	مجنونةً أم أحسَّت أهل خرُّوب
مرت براكب مَلهُوز فقال لها	ضرِّي الجميح ومسيِّه بتعذيب
ولو أصابت لقالت وهي صادقةٌ	إن الرياضة لاتُنصبك للشَّيب
يأبى الذَّكاء ويأبى أن شيخكُم	لن يعطي الآن عن ضرب وتأديب
أما إذا حَرَدتْ حَرْدي فمُجريـة	جرداءُ تمنع غيلاً غير مقرُوب
وإن يكن حادثٌ يخشى فذو عِلَق	تظلُّ تَزْبُرُه من خَشية الذِّيب
فإن يكن أهلُها حلُّوا على قضة	فإنَّ أهلي الأُولى حلُّوا بمَلحوب
لمَّا رأت إبلي قلَّت حَلُوبتهـا	وكلُ عام عليها عامُ تجنيب
أبقى الحوادثُ منها وهي تتبعها	والحقُ صرمة راعٍ غير مغلوب
كأنَّ راعينا يحدو بها حُمُرا	بين الأبارق من مُكرَان فاللُّوب
فإن تقرِّي بنا عينا وتختفِضي	فينا وتنتظري كرِّي وتغريبي
فأقني لعلك أن تحظي وتحتلبي	في سحبلٍ من مسوك الضأن منجوب

هذا النص يقوم على دفقة شعورية واحدة تتركز في تجربة مستقاة من الحياة اليومية، فزوجة الشاعر قد أصابتها نوبة جنون غضبا من حالة الفقر التي تعيشها معه. ولعل البيت الأول يحمل دلالة صارخة على بساطة النص وعفويته، أما اللغة فصنعية فقط في معاني

مفرداتها لأنها مفرزة من العصر الجاهلي إلا أن النص ينبع من حدث عرضي محدد يصور تشابك الوجود اليومي بين الزوج وزوجته في دفقة شعورية واحدة وشريحة فريدة ذات موضوع واحد. النص في أوله يحمل بعدا سرديا يوضح أبعاد المشكلة ثم ينطلق لأسباب المشكلة في وسطه ثم يتحول في نهايته إلى خطاب موجه من الزوج إلى زوجته، وكأننا أمام مشهد خارج إطار الزمن والأهداف النبيلة السامية وشعارات الكرم والوفاء. نص بسيط في بنيته وتركيبه وأهدافه لاينشغل بالوجود وإنما يرسم صورة اجتماعية أولية لرجل وامرأة من السواد. كما يرسم نمط الحياة البدوية وسبيل العيش رعيا وطبيعة الترحال في أبسط صورها.

وفي العصرالأموي نجد أبياتاً لأبي الأسود الدؤلي[30] تصور ذات الجانب من الحياة اليومية بين زوج وزوجته، لا في إطار الإنفاق أو الغنى والفقر، بل في إطار السيطرة على مجريات الحياة هذه المرة. فمن هو صاحب الأمر المطاع والكلمة العليا في شئون الحياة المنزلية:

تُعاتِبُني عِرسي عَلى أن أُطيعَها	لَقَد كَذَبَتها نَفسُها ما تَمَنَّتِ
وَظَنَّت بِأَنّي كُلَّما رَضِيَت به	رَضيتُ بِهِ يا جَهلَها كَيفَ ظَنَّتِ
وَصاحَبتُها ما لَو صَحِبتُ بِمِثلِهِ	عَلى ذُعرِها أُرويَّةً لاطمَأَنَّتِ
وَقَد غَرَّها مِنّي عَلى الشَيبِ وَالبِلى	جُنوني بِها جُنَّت حِيالي وَجُنَّتِ
وَلا ذَنبَ لي قَد قُلتُ في بَدءِ أَمرِنا	وَلَو عَلِمَت ما عُلِّمَت ما تَعَيَّتِ
تَشَكّى إِلى جاراتِها وَبَناتِها	إِذا لَم تَجِد ذَنباً عَلَينا تَجَنَّتِ
أَلَم تَعلَمي أَنّي إِذا خِفتُ جَفوَةً	بِمَنزِلَةٍ أَبعَدتُ عَنها مَطِيَّتي
وَإِنّي إِذا شَقَّت عَلَيَّ قَرينَتي	ذَهَلتُ وَلَم أَحنِن إِذا هِيَ حَنَّتِ

يحمل النص أبعاد شعر الحياة اليومية تماما في بساطته وأحادية موضوعه وتناوله، كما يعكس في ذات الوقت نمطا ذكوريا بحتا يصور الرجل صعب القياد محبا ما لم يلمس الحب جزء الكرامة، محتكا حكيما ذا حظ من التعليم. وهذا النمط سيطر على مجرى الثقافة قرونا طويلة. ويعكس النص كذلك نمطا نسائيا متكررا تظهر المرأة فيه ثرثارة متشكية ذات حيلة وقليلة الحظ من العلم.

ويرسم النص أيضا لوحة للتعامل بين الزوج والزوجة، فيصور تمرد الزوج ورفضه الانصياع لها من منطلق أن طاعة المرأة أمر مشين بالرغم من حبه لها، كما يدرك أن العلاج للمشكلات الزوجية يكون بالتهديد والهجر لأنه هو الحل الجذري انطلاقا من مبدأ الحزم والقوامة.

الطاقة الشعرية تتركز في استحضار عدة تجارب بين الشاعر وزوجته وصوغها بطريقة تحصر النص في إطار هذه العلاقة وما يتصل بها من طرح للمشكلة والحل خارج إطار الرسمي والمتكلف.

وفي العصر العباسي نجد أبياتا لأبي الشمقمق[٣١] يقول فيها:

ما جمع الناسُ لدنياهمُ	أنفعَ في البيت من الخُبْز
والخُبْزُ باللَّحْم إذا نلته	فأنت في أمن من التَّرْز
وقد دنا الفِطْر وصبياننا	ليسوا بذي تَمْر ولا أَرْز
كانت لهم عنْزٌ فأودى بها	وأجدبوا من لبن العَنْز
فلو رأوا خبزاً على شاهق	لأسرعوا للخبز بالجَمْز
ولو أطاقوا القَفْز ما فاتهم	وكيف للجائع بالقَفْز

تتجلى في النص ملامح شعر الحياة اليومية من حيث كونه يمثل حياة الطبقة العامة الفقيرة في روح من المرح والسخرية يبعث عليها الجوع وقلة ذات اليد. ليس هذا فحسب، بل يعد النص وثيقة اجتماعية لعادات المجتمع من حيث المأكولات الشائعة من تمر وأرز ولحم ولبن، كما يصور طريقة التناول حيث يؤكل الخبز مع اللحم، وتنشأ عادة تربية الأغنام في المنازل، ويتزايد الإلحاح على مالذ وطاب في شهر الصيام. اللغة أيضا مما يلفت النظر فما الترز والجمز؟.

أما عن رؤية الشاعر للحياة فقد اكتسبها من تجربته اليومية وهو يلخصها في أول بيتين من النص. فالقوت هو خير ما يجلبه الشخص لأهله، والأمن من الهلاك مقرون بالحصول على الطعام. وهذه الرؤية التي خرج بها الشاعر هي الرؤية التي خرجت بها الطبقة الفقيرة بأسرها وهي تلخص حالة إنسانية عامة حين يصبح الإنسان عبداً للقوت ولا يرى همًّا سواه، فهو الحاجة الأولى للإنسان وتصبح المعادلة كما هي عند الشاعر: الدنيا تساوي القوت، فهو يمثل الاستمرار والاستقرار. قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة أن النص زهدي يحمل موعظة لما بعد الحياة خصوصا في الشطر الأول من البيت الأول، ثم يحمل الشطر الثاني مفاجأة طريفة حيث يتحول الجمع من جمع للصالحات كما توحي الدلالة إلى كسب للقوت متمثلا في الخبز، وكأن الإنسان يبر نفسه وعياله بتوفير القوت ويصبح ذلك طقسا يستدعي الثواب في زمن يصعب فيه ذلك.

مع التحليل والنظر

(٥)

في محاولة أولية لاستنطاق شعر الحياة اليومية في الحقبة الملوكية وقع الاختيار على مجموعة من النصوص قد يسلط تنوعها وطريقة عرضها ومعالجتها نقديا شيئا من الضوء أو لعل هذا يضفي بعدا تطبيقيا يدعم ما سبقت المحاولة لعرضه واستقرائه والتنظير له.

يقول ابن دانيال[٣٤]:

العيدُ عيدٌ، والصيامُ صِيامُ والشَّهْرُ شَهْرٌ كُلّه أيّـامُ
والفِطْرُ مِن بَعدِ الغروبِ مُحَلّلٌ لكنه بعد الشروق حَـرامُ
وإذا دنا وقتُ السّحور فكُل إذا ما كان عندكَ للسَحور طعامُ
والشّمسُ تطلعُ، والنهار وإنما الليلُ البهيمُ إذا دنا الإظلامُ
وإذا رأيتَ الناسَ فوقَ رحالهم هجعوا فإنهم كذاكَ ينـامُ
وإذا سعيتَ إلى الصلاةِ فإنما ذاك المقدّم في الصلاةِ إمامُ
واعلم بأنّ الدّستَ مجلسُ سيِّدٍ يُرعى ،ومَن فرش البساطَ غُلامُ

يتعامل ابن دانيال مع الكلمات والصور بحساسية ودقة فيعامل الطبيعي معاملته للخارق في إطار ما لا يمكن أن يسمى بالسخرية بل الأحرى أن يسمى بالمفارقة اللاذعة التي قد تكون علامة الشعرية الأولى عند الإنجليز (في شعر شكسبير مثلا)، ولعلها أن تكون ركنا من أركان الشعر الحديث عربيه وغربيه. والمفارقة اللاذعة ليست هجاء، ولا تهكما، وإنما هي ألطف وأدق وأخفى. ما الذي يجعل الشاعر يكد جاهدا في نظم مسلمات أولية وتفسير الماء بعد الجهد بالماء؟ أهو الحماق كما سماه نقادنا، أم أن هذا الشعر يقع في دائرة شعر الحشيشة كما أُدرج في كتب تاريخ الأدب، أم أنه في سياق معاملة أكثر الأمور بداهة وكأنها حقائق خارقة تومض ومضات خفية مستورة إلى أن قلة من الناس هم من يملكون للسحور طعاما؟ وتقف "إذا" الشرطية في هذا الإطار سيفا للحقيقة مسلطا يفضح الجوع والفقر عند عامة الناس ومفتاحا تفك به مغاليق النص على بساطته الظاهرة. لعل هذه الومضة وحدها ترفع الأبيات تماما فوق مستوى الحماق والحشيشة وتفتح للنص آفاقا للتأمل فيما وراء الظاهر المكتوب بلغة الحياة اليومية البسيطة.

إذا قبلنا باعتبار ما جاء في البيت الثالث مفتاحا للنص تنهال علينا الحقائق الخفية الواحدة تلو الأخرى، فتصبح فرحة العيد بمالذ وطاب منتفية تماما لغياب اللذائذ في غياهب الفقر، وتتحول الشهور كلها إلى مطلق أيام مجردة لا يميز واحدها عن الآخر صنف لذيذ أو دخل متزايد. ولعل هذا الواقع يصبح أكثر حدة وإيلاما حين يصطدم بشهور الخير والكرم. يعضد وضعية هذه الشهور من حيث التميز بالأعطيات والكرم مفهوم إسلامي عميق يلتزم به الناس جلهم يشيد بالصيام والصلاة، وإن لم تذكر الزكاة وصدقة الفطر لأنها سوف تحيل المعنى المبطن أكثر سطحية ووضوحا. في حضور هذه المفاهيم أو الأعراف الإسلامية في المجتمع يستمر الفقر والجوع على منواله طوال العام فلا يحمل رمضان ولا حتى شوال أي تحسن في الحالة المعيشية. ليس هذا فحسب بل حتى في ساعات العمل المضني(وأغلب الظن أنها سخرة[٣٣]) التي يفترض أن تراعي شهر الصيام لم يحدث ذلك حتى نام الناس على

رحالهم إعياء أوفقرا. ويقف المقصود بكلمة "رِحْل" وجمعها "رِحَال" لغزا آخر تحمله هذه المفارقة. عود إلى لسان العرب لاستطلاع تجليات معنى "رحل" بحثا عن دلالة تناسب السياق تكسف، فيما نقل ابن منظور عن الأزهري، أن الرحل للنساء دون الرجال وأن الكلمة إذ تنسب للرجال تعني البيت والمسكن(٣٤). لعل في ذلك عددا من الأبعاد، أولها وأكثرها بداهة التمويه والإضحاك وإظهار الأمور على غير حقيقتها لمن تعود دارج الأمور وعاش على سطحها، وثانيها أن الرحل كما ورد في مرادفته للمنزل يعني السكن بأقل متاع ممكن، وتحليل آخر يحمل الرحل بمعنى الركوبة فيكون استمرار العمل ليلا نهارا والفقر قد منعهم العودة إلى منازلهم فهجعوا راحة على رحالهم.

وتصرخ دلالة الطبقية في البيت الأخير في وجود السيد مقدمة إليه الرعاية من جهة مجهولة لعلها الدولة، وكأن موازيين الأمور مختلة تماما، فبدلا من أن تملي سيادته عليه الرعاية لمحتاجيها في الشهر الكريم بكل ما تحمل الرعاية من أبعاد، يكون هو المرعي المخدوم في سطوة الأنا وإنكار الآخر بل وربما في استخدام ذلك الآخر لأغراض نفعية وحسب. السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو كيف تدرج هذه الأبيات في إطار الحماق أو الحشيشة أو الإضحاك في حضور كل ماسبقت مناقشته وعرضه ناهيك عن المدارس النقدية الحديثة التي تتبنى مفاهيم البساطة لغة وعرضا وشخصنة التجربة وصدقها في التعبير عن الكيان النفسي والاجتماعي الذي انبثقت عنه؟

يقول شرف الدين البوصيري(٣٥):

يا أيُها المَوْلَى الوزيرُ الَّذي	أيَّامُهُ طائِعَةٌ أمْرَهْ
ومَنْ لَهُ مَنْزِلَةٌ في العُلا	تَكِلُّ عَنْ أوْصَافِهَا الفِكْرَهْ
أخْلاقُكَ الغُرُّ دَعَتْنَا إلَى ال	إدْلاءِ في القَوْل على غِرَّهْ
إليكَ نشكو حالَنا إنّنا	عائلةٌ في غايَةِ الكَثْرَهْ
أُحَدِّثُ المَوْلَى الحَدِيثَ الَّذي	جَرَى عليهم بالخيطِ وَالإبْرَهْ
صَاموا مَعَ النَّاس ولكنَّهمْ	كانوا لِمَنْ يُبصِرُهم عِبْرَهْ
إن شَرِبُوا فالبئْرُ زيرٌ لهمْ	ما بَرِحَتْ والشَّرْبَة الجرَّهْ
لهُمْ مِنَ الخُبَّيْزِ مَسْلوقَةٌ	في كلِّ يَوْمٍ تُشْبِهُ النُّشْرَهْ
أقُول مَهما اجتمعوا حَوْلها	تَنَزَّهُوا في الماءِ والخُضْرَهْ
وأقبلَ العيدُ وما عندهم	قَمْحٌ وَلا خُبْزٌ ولا فِطْرَهْ
فارْحَمْهُمُ إنْ أبْصَرُوا كَعْكَةً	في يَدِ طِفْل أوْ رَأوْا تَمْرَه
تَشْخَصُ أبْصَارُهُمْ نَحْوَها	بشَهقَةٍ تَتْبَعُها زَفْرَهْ
فكم أُقاسِي منهمُ لَوْعَةً	وكم أُقاسِي منهمُ حسرَه
كم قائل يا أبَتا منهمُ	قَطَعْتَ عنَّا الخُبْزَ في كَرَّهْ
ما صِرْتُ تَأْتِينا بِفلس وَلا	بِدِرْهَم وَرِق وَلا نُقرَه

وَأنتَ فِي خدمَةِ قَوْمٍ فَهَل ... تَخْدُمُهُمْ يا أَبَتا سُخْرَهْ
يا خَيْبَةَ المَسْعَى إذاً لم يَكن ... يَجْري لنا أَجْرٌ وَلا أُجْرَهْ
لقد تَعَجَّبْتُ لها فِطْنَةً ... أتى بها الطِّفْلُ بلا جَرَّهْ
وَكيف يَخْلُو الطِّفْلُ مِنْ فِطْنَةٍ ... وكلُّ مولودٍ عَلَى الفِطْرَهْ
وَيَوْمَ زارت أُمُّهم أختَها ... والأُخْتُ فِي الغَيْرَةِ كالضَّرَّهْ
وَأَقْبَلَتْ تَشْكُو لها حالَها ... وَصَبْرَها مِني على العُسْرَهْ
قالتْ لها كيفَ تكونُ النِّسا ... كذا مَعَ الأزواجِ يا غِرَّهْ
قُومِي اطْلُبِي حَقَّكِ منه بِلا ... تَخَلُّفٍ منكِ ولاَ فَتْرَهْ
وإنْ تَأَبَّى فَخُذِي ذَقْنَهُ ... ثمَّ انتفيها شَعْرَةً شَعْرَهْ
قالت لها ما عادَتي هكذا ... فإنَّ زَوْجِي عنده ضَجْرَهْ
أخافُ إنْ كَلَّمْتُهُ كِلمَةً ... طَلَّقَنِي قالتْ لها بَعْرَهْ
فَهَوَّنَتْ قَدْري في نَفسِها ... فجاءَتِ الزَّوْجَةُ مُحْتَرَّهْ
فاسْتَقْبَلَتْنِي فَتَهَدَّدْتُها ... فاسْتَقْبَلَتْ رَأْسِي بآجُرَّهْ
فَحَقٌّ مَنْ حالَتُهُ هذِهِ ... أن يَنظُرَ المَوْلَى لهُ نَظرَه

هل يعد شعر الحياة اليومية هذا جذرا من الجذور التى استقى منها فن رسم الكاريكاتير بداياته، أم أن كليهما يشتركان في أن السخرية الضاحكة من أكثر الظواهر الاجتماعية إيلاما وبداهة؟ فيما يبدو أن الشعر من هذا القبيل والرسم الكاريكاتوري كلاهما ينهلان من مصدر ثر واحد ويترجم كل منهما المعطيات الأولية بالطريقة التي يختطها لنفسه. النص يبدو جديا في بداياته ويحمل طابعا تقليديا بحتا حيث تقتضي حالة الفقر المدقع الشاعر التوجه إلى من بيده أن يرفع غائلة الزمن من منطلق طواعية الأيام له. وربما ذكرنا ذلك بنمط من أنماط الفحولة الشعرية حين يستوجب وضع الممدوح فوق الزمن حتى يتسنى له إيقاف غوائله. قد يكون هذا المبدأ مشتركا، ولكن العرض وتسلسل الأفكار وميلها إلى الإضحاك والفكاهة تنأى بها عن أن تستقر في المتن بحال. ويمكن أن تكون هذه البداية اعترافا من البوصيري بأنه من طبقة تختلف عن طبقة الوزير تماما، وبالتالي فهو ينظم على نمط مغاير تماما لذلك الذي ألفه الوزير. ، وكما يقول لوكاش الماركسي التحرر الحقيقي من ربقة القوالب المحبطة لا يتم إلا عبر الوعي الطبقي[٣٦]، فقد يكون البوصيري قد تحرر من نمط مدحي سابق ومال إلى الإضحاك بوعي طبقي كامل فقد يجزل العطاء مع تغير النمط.

وقد ترجع أهمية النص، إذا نظرنا إليه بعيني ميشيل فوكو، إلى كونه يشخص قوة لها علاقة حاسمة بالحياة الجارية مع خضوع أصحابه بشكل غير واع لسلطة الخطاب المعرفي discourse[٣٧]. هل خضع البوصيري لسلطة الخطاب المعرفي مادحا الوزير ومشخصا الحياة الجارية من خلال أسرته واستخدامه مصطلحات اللغة الدارجه وأعراف المجتمع بمطاعمه وأعياده؟ يبدو أن هذا النص اكتسب قوة وأهمية من هذا المنطلق.

تُقرأ القصيدة السابقة قراءة اجتماعية بحتة توضّح بعض ما شاع في العصر المملوكي، وتحديدا في طبقته الفقيرة، من مطاعم ومشارب وأسلوب حياة وأنساق اجتماعية وعلاقات أسرية ودين وتقاليد وعملات. أما المطاعم فورد منها ما يوجد وما يُشتهى، أما الموجود على الدوام فهو الخبيز وهو أشبه ما يكون بالسبانخ ينمو في الأرض فيقطف ويسلق، وأما المشتهى من غير المتوفر فقرا فهو الخبز والقمح والتمر والكعك، ويأتي فقدان هذه المطاعم متزامنا مع أشد أوقات الحاجة لها في رمضان والعيد حيث تخرج زكاة الفطر قمحا ودقيقا وشعيرا اتباعا للسنة. والشاهد في الأمر أن فقدان الملذات من الطعام لا يعني عدم وجودها بل عدم القدرة على اقتنائها، مما يمثل بعدا حضاريا في طريقة الخبز والإعداد. ويكون ماء الآبار هو الوحيد المتوفر شرابا دون غيره رنقا حارا لخروجه من باطن الأرض دون أن يتسنى له المكوث في جرة ترسب شوائبه وتبرده بخارها إذا ما داعبه النسيم. وتسترعي الانتباه كلمتان "النشرة" و"السخرة"، أما الأولى فإنها فيما يبدو أشبه بالفرمانات السلطانية التي يأتي بها رسول السلطان معلمة الشعب بخبر ما أو أمر معين (كما تفعل نشرة الأخبار اليوم) ولعلها على تكرارها وديمومتها تطالب الشعب الفقير بأن يعمل سخرة في تشييد القصور والمدارس والمساجد التي أولاها المماليك أيما اهتمام، ومات الكثير من الناس إعياء وهم يعملون سخرة كما شهدت صفحات التاريخ. انتقالا من الأوضاع العامة للمجتمع إلى الحياة الأسرية في إطاره، ثمة رجل قليل المال كثير العيال يعمل سخرة بقوت يومه فلا طعام إلا الخارج من الأرض مجانا. وتبدأالقصيدة ببلورة وضع العيال في غياب الأم فهم جياع ولديهم نبرة اعتراض واضحة على وضعهم الراهن ثم تزداد الأمور سوءا إلى أن تكاد تصل إلى السخرية السوداء حين تصبح الزوجة طرفا في المعادلة ويفيض كيلها وتتصرف بما يبدو مدعاة للضحك لكنه من جوهر المأساة في النص.

ثمة أبعاد أنثروبولوجيا للحياة الزوجية ونمط شخصية كل من طرفيها في النص، وليس هذا فحسب بل والنمط الذي تحمله الأعراف الاجتماعية تجاه الضرة وأخت الزوجة. وكأن البوصيري قد تقمص دور المرأة وراح ينظم بلسانها ويفكر بطريقتها ويتصرف بما تمليه عليها بنيتها الثقافية وبيئتها. ونلاحظ الروح الإسلامية واضحة في الأبيات وتجلو منابع الصورة التصورية مدى التأثر بالنص القرآني والسنة النبوية (تشخص، أولي عسرة، شهقة، زفرة، كل مولود على الفطرة...) ممايعكس أمرا هاما عن مدى التزام المجتمع بتعاليم الدين وإن اتخذت صبغة العادة والتقليد.

يحمل النص بعض الألفاظ التي يبدو استخدامها عاميا ليبعث الحياة في النص ويجعله نبضا متجانسا مع الصوره الصادقة المنقولة عن الواقع، ويستخدم الكلمات المناسبة سواء للمرأة أو للطفل. النص أحادي الشريحة أحادي البعد وإن تعدد فيه الشخوص وتوالت الأحداث، ويكون الفيصل هو تشخيص الفقر وأثره على كل فرد من أفراد العائلة باختلاف مرحلته العمرية، فالزوجة ساخطة مجاترة جاهزة للشجار أيما لحظة، والأبناء جياع يعوزهم

تفسير منطقي للحالة التي يعيشونها ولا يفهمون أن يعمل الوالد ويكد ولا يتمكن من تلبية أبسط الحاجات، والأب مابين لوعة وحسرة. ثمة ملاحظة أخيرة وهي غياب عاطفة الأمومة من النص تماما وكأن الفقر قد غلفها وطغى عليها.

زوجة أخرى في شعر يانس ريتسوس يصفها الشاعر ليلة الفراق ويحتفي بوصفه لها النقد الحديث:

(كان الزوج يقلم أظافر قدميه، وكانت الزوجة تعد له حقائب السفر، بهدوء، بصمت – ترتّب قمصانه الواحد تلو الآخر ملابسه الداخلية، مناديله، حينما خرج لبرهة إلى الممر، سارعت والتقطت ظفري إصبعيه الكبيرين وخبأتهما في جيبها. حينما عاد الرجل كانت تكنس الأرضية بانشغال. في جيبها شعرت بأن الظفرين هلالان طريان شبقان حنونان لليالي وحدتها القادمة حين على جزيرتها تزمجر الريح) (٣٨)

لا يفترض أن يغيب عن أذهاننا فرق العصر والثقافة والبيئة التي أفرزت كلا النصين لكن تظل الزوجة هي الزوجة محتفى بها لأنها ركن من أركان الحياة اليومية.

يقول الطَغرائي (٣٩) المتوفى سنة ٥١٥هـ في صفة مأدبة يدعو إليها بعض الأصحاب ذوي الآداب، يصف الخوان والألوان، وأكل المشوي مع الدجج المشوية والسُكر على الأرز والفالوذج:

فديتُك قد حان وقتُ الصَّبوح ... ولاحَ الصباحُ ولم تَحضُرِ
وجاءَ الطُهاةُ بما عندَهُم ... وحثَّ السُقاةُ على المُسكِرِ
ومُدَّ القِباطيُّ فوقَ الخوا ... ن يلمعُ كالقمرِ الأزهرِ
وحانَ الصلاةُ على ابن الشهيدِ ... فَجيءَ على دفنهِ يؤجَرِ
وفوق المنصّةِ مَجلوَّة ... علينا عرائِسُ مِن كَسكَرِ (٤٠)
بناتُ المؤذّن ذاكَ الذي ... يؤذّنُ والصبحُ لم يُسفِرِ
سُبينَ وعُرِّينَ مِن بعدِما ... ذُبحْنَ فيالكَ مِن مُنكِرِ
فلمّا سُلِبْنَ الثِّيابَ ابتُلينَ ... بسوداء موحِشةِ المَنظَرِ
أصابعُها الحُجنُ مسنونةٌ ... نواشِبُ منهنَ في المَنحرِ
فزارتْ بهنَ سواد الجحيم ... تُرَنِّحُ باللهَبِ المُسْعِرِ
فمضلوبةٌ سُمِّرَت كفُها ... إلى جيدِها وَهْي لم تِشعُرِ
ومثقوبةُ البَطن في جوفِها ... كُراتٌ من الذهب الأحمر
وأُخرجن منهاَ إلينا يُسَقْـ ... ـنَ سوقَ العُصاةِ إلى المَحشَرِ
كأنّ تَماثيلَ كافورهِ ... تضمَّخُ بالمِسكِ والعَنبرِ
لُجَينٌ إذا قشّرَتْهُ الأكفُ ... وتِبْرٌ إذا هِي لم تُقشَرِ
وقدّم طباخُنا وزَّةً ... عليها لِثامٌ مِن السُّكَرِ
كما احتجبَ البدرُ تحتَ الغَمامِ ... فلم تتَجَلَّ ولمْ تُستَرِ

ترى للدِّهان على وجـــهها   عيونًا تدور بلا مـــحجَـــر

فيما يبدو أن النص يتكئ على الرمز وإن كـان يرسم صـورة واضحـة لملامح المـآدب بمالحها وحلوها وخمرها. الصورة ونقيضها مقارنة مع النص السابق، والطبقة الفقيرة مقابل المترفة. فتبدأ مراسيم الحفل في الصباح الباكر مصحوبة بشرب الخمر في حين ينصب الإيوان الذي يحمل مأدبة الطعام والتي تتنوع فيها المقبلات، والتي قد نجد لها مرادفات في موائد اليوم. ثم يأتي دور الأطباق الرئيسية متمثلة في اللحم أو لعلها الخرفان التي ذبحت وسلخت وكتفت بربط أطرافها مع جيدها وتبلت استعدادا للطبخ دفنا في حفرة ملئت جمرا.

ويقع استخدام صيغة المؤنث أقرب إلى الثقافة العربية في الإكرام حيث أن العرب تذبح الحيل(الأنثى المرضعة) لأن لحمها ألذ وأطرى نظرا لوجود الحليب، كما يحمل النص جانبا إمتاعيا فليس الطعام لسد الجوع وإنما للمتعة شكلا وطعما. لعله من البديهي أن المرأة والمتعة توأمان لايفترقان فجاءت صور أصناف الطعام كلها مؤنثة إذكاء لحس الاستمتاع، فمن العرائس إلى بنات المؤذن إلى السبايا العاريات. النص لايستخدم صيغة المؤنث فحسب بل يجسد كل صنف من الأصناف نوعا من النساء أو جزءا معينا من جسد المرأة، الأصابع والبطن والجيد والوجه والعيون. وتتنوع صنوف إعداد الأطعمة، فالأوزة تتبل وتدهن بطبقة من السكر تجعل لونها غاية في الجمال بعد خروجها من الفرن. ومن الصور صارخة الدلالة تلك التي تصور الدجاج فهن بالضرورة بنات المؤذن وقد سبين كما تسبى الجواري تاركات حظيرة الأهل والأصحاب ثم عرين سلخا وانكشفت مكنونات أجسادهن وجوّفن لتحشى أحشاؤهن. وتشكل الغزالة أيضا طبقا رئيسيا حيث يتم صلبها استعدادا للطهي فتنضج من وهج النار دون أن تلمس النار أطرافها، وفيما يبدو أنها تقدّم مصلوبة يتقاطر ماء نداوتها ودمها مسكي الرائحة على الأرز من تحتها فيقتطع منها الطاعم الجزء الذي يطيب له. وما أكثر ما شبهت النساء بالظباء!

الانفتاح والتأثر بثقافات أخرى بديهي في النص فاستخدام فكرة الصلب والحديث عن التماثيل التي تبدو أقرب إلى آلهة اليونان قد يعكس بعدا اجتماعيا ينم عن بون ثقافي شاسع بين طبقات المجتمع، فنحن عادة لا نجد تنوعا في منابع الصورة التصورية ينم عن وعي بثقافات أخرى وحضارات مندثرة إلا في إطار طبقة اجتماعية معينة..

ولعل الناظر إلى هذا التراث الدقيق يدرك الحاجة إلى دراسة أنثروبولوجية للمجتمع المملوكي بمطاعمه ومشاربه وعاداته من حيث ساعات تقديم الطعام وطريقة تحضيره وتقديمه. ليس خافيا في النص مدى الاعتداد بطريقة العرض والتقديم، التي نبعت منها جل الصور في هذا المقطع. هكذا يقف النص شاهدا حضاريا على جانب هام من جوانب الحياة يسترعي الوقوف والتأمل والدراسة.

وقد وردت أبيات أخرى في ذِكر القطائف:

شِفاءُ نفسي لو به أُسعِفت   قطايفٌ تعذُب في اللَّقَمْ

يَشهَدُ بالشَّهد لنا ظاهِرٌ	وباطِنٌ في اللَّون والطَّعم
كـأنها الإسفنجُ في مائِهِ	غريقةٌ في دُهـنِها الجَـمّ

وهذه الأبيات لأبي اليُمن الرَّشيد "ابن عليّ بن المهنّا"[41]. وهي استكمال للحديث عن الأطعمة والملذات حيث انقطع بنا النص السابق قبل أن يورد صنوف الحلوى التي اشتهرت وذاع صيتها آنذاك. تتناول الأبيات ذِكر القطائف، حيث يطلبها الشاعر ويستلذّ بذكرها، ويصف شكلها، فهي مغطاة بالعسل، ولا يذكر محتوى الحشوة وإن أوحت كلمة الدهن أنها القشطة دون المكسرات وكذلك لأنه يعمّم الشهد على ظاهرها وباطنها اللذيذ الطعم ناهيك عن الطراوة التي تنم عن حداثة الصنع مشبهة الإسفنج في مائه. ولم تكن القطايف وحدها هي التي تصدرت عرش الحلويات وإنما شاركتها في نصوص كثيرة الكنافة.

وقد نستطيع أن نقطع بأن منبع الصورة التصورية في النص يشير إلى المذهب الصوفي حيث أن مصطلحي الظاهر والباطن صوفيان صرفان، فالشاعر هنا يلعب على الظاهر والباطن في القطائف ولذتها، فيذكر حلاوة ظاهرها وباطنها وكأن في ذلك إشارة مخفية إلى شيوع المذهب الصوفي وتداوله بين العامة لغةً ومضمونا. وتدعم الكلمات المختارة في النص هذه الرؤية تماما (شفاء نفسي، تعذب، يشهد..)

وربما نجد ملامح الجوع تظهر في هذه الأبيات، لأنه يطلب القطائف وكأنها شفاءٌ لنفسه، تلك النفس التي سقمت من فقرها وإن كان المعنى مبطنا يكون المذهب الصوفي شفاء للنفس من ترهات الأحداث على تنوعها.

كذلك فإن ذِكر "الإسفنج" ذلك الحيوان البحري، يطرح بعض التساؤلات عما إذا كان المماليك على عِلم بتلك الحياة المائية والحيوانات البحرية بعمومها، وإلا فكيفَ يذكرها الشاعر مشبّهاالقطائفَ وسائلها بالإسفنج ومائه؟!وإن بدا التشبيه شكليا بحتا إلا إنه يحمل بعض الدلالات الحضارية في باطنه.

ويقول شاعر في نص لم يذكر اسم قائله وإنما ارتبط بمجاعة أرخت بعام ٨٥٣ هجرية لما عز حتى الخبز[42]:

قسما بلوح الخبز عند خروجه	من فرنه وله الغداة نوّار
ورغائف منه تروقك وهي في	سحب الثفال كأنها أقمار
من كل مصقول السوالف أحمرال	خدين للشونير فيه عذار
كالفضة البيضاء لكن يغتدي	ذهبا إذا قويت عليه النار
تلقى عليه في الخوان جلالة	لا تستطيع تحده الأبصار
فكأن باطنه بكفك درهم	وكأن ظاهر لونه دينار
ما كان أجهلنا بواجب حقه	لو لم تبينه لنا الأسعار
إن دام هذا السعر فاعلم أنه	لا حبة تبقى ولا معيار

لعل أكثر ما يلفت في الأبيات ليس الغزل برغيف الخبز أو حتى رثاؤه وإنما شدة اتكاء الصور المعروضة على عالم المادة من جراء الحاجة الملحة. فالشاعر يرى في صورة قرص الخبز ذهبا وفضة ودرهما ودينارا وكأنه يحلم بها ولا يملكها ولا يملك حتى الخبز شبيهها. روح السخرية تغلف النص وتعطيه بعدا قد يكون أدعى للابتسام ثم تأتي الحقيقة المرة والحكمة البالغة المنصبة في نهاية الأبيات وهي أن النعمة لا تدرك إلا بعد فقدها.

ما أشبه الفكرة التي انبثقت منها هذه الأبيات بتلك التي استخدمها فرانسيس بونج شاعر الأشياء واصفا رغيفا من الخبز في قصيدته المسماة "الخبز"، وإن كان الوصف عنده لا ينبع من مجاعة بل من حالة من التأمل.

(ما أجمل سطح الخبز،أولاً بسبب الانطباعات شبه البانورامية التي يولدها: ، كأنك قد حملت جبال الألب وطوروس والآنديز على راحة كفك... ، تلك الكتلة الهلامية العظيمة زُجَّ بها في النار من أجلنا، وعناك وهي تتصلب تشكلت ديانا وتلالا وبطاحا ووهادا وتموجات.

...وذاك الجزء الداخلي منه يشارك الاسفنج في نسيجه، أوراق أو أزهار تلتحم معا في كل مفصل من مفاصله كتوأمين سياميين. وحينما يجف الخبز ويعفن تذوي تلك الأزهار وتنكمش وتغدو الكتلة هشة سريعة التفتت. لنقطعه هنا فالخبز في أفواهنا لا ينبغي أن يكون موضعاً للاحترام، بل للالتهام والاستهلاك)[43]

إنها محاولة متسرعة للترجمة ولكنها تخدم الغرض الذي من أجله سيقت، فأمثال هذه النصوص لا تسكن الهامش على الإطلاق مهما اختلفت بيئاتها والثقافات التي انبثقت منها.

يقول أبو الحكم المغربي[44] في المدح بجودة اللعب بالنَّرد:

وإن ولعَت كفُّه بالفصوص	فإنّ الغنيَّ لديهِ فقيـرُ
تدينُ التَّشوشُ له والبنوجُ	وما للْيَكوكِ لديهِ ظهورُ

تحمل الأبيات قراءة واضحة لشيوع اللعب بالنرد في ذلك الوقت، بالإضافة إلى وجود تقعيدٍ للمسمّيات التي تحملها تلك اللعبة، وفي أكثر الأحيان يكون الحديث عن النرد حديثا عن القمار، فيرمز للقمار بالنّرد وتأتي دلالة الغنى والفقر لتعضد ذلك المفهوم. وفي مدح هذا الشاعر للاعب النرد يوضّح أنّه يمتاز فيه لدرجة أنّ التشوش والبنوج تدين له (والتشوش هي الرقم ستة في حجر النرد، والبنوج هي الرقم خمسة، وهي علامة الربح) أما اليكوك (وهي الرقم واحد في حجر النرد، وهي علامة خسارة غالبا) فلا تظهر عنده أبدًا.

هل هذه اللعبة هي الطاولة التي نعرفها اليوم أم سواها؟ وما السر وراء تسمية النرد أو الزهر بالفصوص؟ وهل يتم ذلك ويقعد لطريقة من طرق الترفيه وقضاء الوقت مع الصحب

في العصر المملوكي؟ ألا يعد مثل هذا النص وثيقة تاريخية واجتماعية يحتفي بها العصر الحديث المفتون بأوليات الأمور وتاريخها وظاهرة التأثر والتأثير بين الحضارات؟ كل ذلك ربما يسهم في غربلة النتاج الأدبي وإعادة التصنيف على أسس جديدة للشعرية. ولقد شارك الشطرنج أيضا ذلك النوع من الترفيه الموسوم بالتحدي والكسب قمارا. فيما يلي نص يحفل بالتساؤلات.

ابن الوردي(*) يقول في الشطرنج:

لاعبُ شطرنجٍ علا دستُهُ	بثقلِهِ الداخلِ غيرِ الدخيلْ
أخشى على نفْسي منهُ فإنْ	قاطعني متُّ ولو كنتُ فيلْ

الدست مجلس السادة كما حكت أبيات سبق عرضها وكأن الشطرنج لطبقة اجتماعية أرقى من تلك التي تلعب الطاولة. ويقف اللغز وراء قوله (بثقله الداخل غير الدخيل) فهل معناه الثقل المنبعث من حكر طريقة اللعب دون ثقل الجثة أم أن هذين من مصطلحات الشطرنج التي لا أدعي معرفة بها. وقد يفسر البيت الثاني شيئا من اللغز منطقيا حيث أنه معروف أن اللاعب حين يلعب متحركا حركة استراتيجية تقتل أفرادا من جيش المنافس يمنح دورا إضافيا، فإن أمسك خصم الشاعر بزمام الأمور وراح يتحرك بجيشه سقط الحصان وإن كان فيلا ومات الملك وكان النصر حليف الموصوف.

وهذه أبيات لفتيان بن علي بن فتيان بن ثمال(*) المتوفى سنة ٦١٥هـ في غلام شوّاء:

أنا في الهوى لحمٌ على وضمٍ لِما	عاينْتُ مِن بَرحٍ ومِن بُرحاءِ
بمُشمِّرٍ عن معصمَيهِ مُزَنِّرٍ	يهتزُّ بين التِّيهِ والخُيَلاءِ
غيرِ اللَّباسِ، متى بدا لك وجهه	أبصَرتَ فوقَ الأرضِ بَدرَ سماءِ
ما مَدُّ مُديَتِهِ لِقَطعِ شوائه	إلا أرانا أعجبَ الأشياءِ
ظبيٌ لواحظهُ أشدُّ مواقِعًا	من شفرةٍ بيديهِ في الأحشاءِ
يسطو على ما ليسَ يعقِلُ مثلما	يسطو بمُديتِهِ على العُقَلاءِ
فاعجَب لشوّاءٍ فِعالُ جفونِهِ	في الناسِ ضِعفُ فِعالِهِ بالشّاءِ

الأبيات في الشوّاء وهي غزل من نوع الغلمانيات وقد شاع وانتشر، وقد نستطيع أن ندرس النص من نواح ثلاثة: الأولى والأكثر بداهة هي انتشار الغزل بالمذكر مكشوفا فاضحا كما كان عليه في العصر العباسي، وقد شغل انتشار هذه الظاهرة كثيرا من دارسي الأدب والمجتمع. أما الثانية فهي شيوع وصف أصحاب المهن آنذاك من شوائين وخياطين وكحالين، وكأن المجتمع قد أصبح يسرع الخطى باتجاه المهنية والتخصص والصناعة. أما

ثالثها فهو احتمال ضئيل أن باعث هذا الغزل داع من دواعي الجوع والفقر فوقع الغزل على صاحب المهنة تورية عن المنشغل به من لحم مشوي. ومهما يكن فالتفسيرات الثلاثة ظواهر اجتماعية حملها ونقلها بصدق شعر الحياة اليومية. بغض النظر عن القيمة الأخلاقية للنص فإن الغزل يبدو فيه رقيقا برغم أن الذبح والسلخ والشواء لا تحمل من الرقة شيئا، ولكن الشاعر ببراعة تامة استطاع أن يخرج النص من دائرة العنف التي يقتضيها السياق إلى آفاق أرحب تصور الوله والضنا في الحب ورشاقة الحركات بتيه يذهب بالألباب. وإن كان الحديث عن الجوع مرمى بعيد إلا أن رصف الكلمات في النص يوحي بها اللحم على وضم، المدية لقطع الشواء.

يقول ابن دانيال[٤٧] الموصلي في مجلس طرب:

أينَ زماني الذي تَقَضّى ... وأينَ جاهي وأينَ مالي
وأينَ عَيشي وأينَ طيشي ... وأينَ حُسْني وَحُسنُ حالي
ونحنُ في مَجْلس بديع ... جلَّ عن الوصفِ والمثال
جَمَعَ فيهِ من كُلِّ حُسْنٍ ... فَتَمَّ في غَايةِ الكمال
فالدُّفُّ دفْ دُفْ دُدُفْ دُدُفْ دُفْ ... والزُمرُ تُلْتُلْ تُلَلْ تُلالي
والجُنكُ تِنْتِنْ تنِنْ تِتِنْتِنْ ... تُصلِحُه رَبّةُ الحجال
غنّت فهامَ الفؤادُ مِنّي ... وجداً إلى سِحْرِها الحَلال

مجلس الطرب بعناصره الأصيلة من خمر وموسيقى ونساء يتجلى في هذه الأبيات فغياب الإحساس بالزمن وتساوي ذي الجاه والمال مع غيره علامة صارخة بالسكر الذي يقلب موازين الأمور فيصبح الغني حرا من هموم الثروة ويثري الفقير محققا أحلامه، كما قد تحمل الدلالة أيضا نشوة يجتلبها الحشيش في ذلك المجلس البديع كما يسميه ابن دانيال. تصدح الموسيقى فعلا من جنبات النص الذي يحمل حتى ترنيمات الآلات مصحوبة بالجرس الذي تحدثه الخلاخيل إذا ما تمايلت صاحباتها رقصا ونشوة. نرى في الأبيات ما يمكن أن يسمى بمحاكاة اللغة للأصوات إن جاز لنا أن نستعير هذا المصطلح من فقه اللغة، حيث تعد محاكاة الطبيعة رافدا رئيسا من روافد اللغة. فالشاعر يذكر اسم الآلة مشفوعا بصوتها وكأنه يزداد نشوة وطربا بذلك أو يدون وثيقة تاريخية رباعية الأبعاد لمجلس السمر. ويأتي الغناء في نهاية المطاف فالكلمة بصوت عذب ولحن شجي لها قدسيتها وألقها.

يدرج مثل هذا النص على أقرب الأحوال تحت ما يسمى "شعر الحشيشة" وإن كان كما أسلفنا وثيقة اجتماعية فنية من درجة عالية. الحديث عن الزمن في بداية الأبيات قد يوحي لأول وهلة بروح من الحسرة على عمر مضى أو ثروة ذهبت أدراج الرياح أو جاه تبدد. ولكن الناظر إلى المعادلة بعمق الإحساس بالتجربة يدرك أن عمق النشوة يقلص الحياة الماضية إلى لحظة ويختزلها فيصبح الزمن غير الزمن الرياضي وتصبح كل الحياة الماضية لحظة بينما

اللحظة الحاضرة عمرا يعاش في لحظة من الكثافة الحسية التي يحملها. وتفتح كلمة "الحلال" آخر النص الباب لأكثر من سؤال. هل لذلك دلالة تاريخية حيث عاش ابن دانيال في وقت حرم فيه الظاهر بيبرس البندقداري صنوف الملاهي الحرام، أم أن النشوة تحيل المحرمات حلالا وتلغي كل الحواجز والروادع من هذا القبيل، أو لعله باب جديد من أبواب سخريته اللاذعة من الأمور؟

(٦)

نستخلص من استقراء النصوص وتحليلها أن شعر الحياة اليومية قد شاع واتسع في الفترة المملوكية وما بعدها، ولكنه لم يلق من الدراسة والاستقراء إلا النزر اليسير في إطار التقعيد لوجوده وغياب دواعي إيلائه جهداً ودراسة تمشياً مع معطيات النقد الحيث.

يميز إدوارد سعيد بين مصطلحين، الأول هو ميراث الإنسان والآخر تحصيل الإنسان، الموروث filiation والمكتسب affiliation وهما يمثلان نوعين من الإندماج الثقافي، فالأول على نمط العائلة وفيه تشديد على التدرج الهرمي، أما النمط الثاني فيجمع الأفراد على أساس حرفي أو فكري أو سياسي بدافع التشابه النفسي والتقارب الفكري والهوية المهنية(٤٨).

لئن كان الموروث هرمي التدرج متمثلاً في أبي تمام والمتنبي وعمالقة الشعر الرسمي ، إن شعر الحياة اليومية حتما هو النوع الآخر من الاندماج الثقافي. فلم يتمكن الإنسان المملوكي من مضاهاة العصر الذهبي بموروثه فاكتفى بحفظ وتدوين النصوص الموروثة، وقد تعرضت لهزة كادت تودي بها، والتفت إلى نوع آخر من الأداء على أساس طبقي حرفي إلى حد ما. وإذ كان الحرفيون من طبقات المجتمع الدنيا آنذاك استدعى ذلك نمطاً عامياً من التعبير عن الذات وآهاتها ببساطة، وقد لا تكون البساطة والمباشرة إلا رفضا للمكنون الشعري الموروث في قوامه البلاطي، وقد تكون في جانب منها إلماحا إلى أن الطبقة الحاكمة التي يتوجه إليها بعض هذا الشعر لا تجيد العربية أصلاً. لعل الجزء الهرمي من التراث الشعري قد قتل بحثا ودراسة وآن الأوان لدراسة وتحليل التراث الشعري القائم على الحرفة والطبقة الاجتماعية والانشغال بالحياة الإنسانية في أبعادها المادية الملموسة كما يمارسها الإنسان في علاقاته اليومية بالآخرين وبالبيئة التي يعيش ويموت فيها. ومن هذا المنظور تسقط الأطروحات السائدة عن الشعر العربي وكونه مدحاً وغزلاً وهجاء وفخراً لا أكثر، وينبثق أمامنا مكوّن رائع من مكونات تراث عريق يتجدد ويبتكر ويظل في كل شيء من هذا وذاك مرتبطاً بتجربة الإنسان في وجوده المعقد المبهم في العالم.

الهوامش:

(*) أود أن أشكر الأستاذ الدكتور كمال أبوديب على العناية التي أولاها لهذا البحث والملاحظات القيمة التي أبداها فأثرته.

(1) Edward W. Said, The World the Text the Critic, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983, P.P.6-12.

(٢) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١، ص٢٢٣.

(٣) كمال أبوديب،الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي ودار أوراكس، ط١، ٢٠٠٧، ص ص١٤-١٦.

(٤) فريال غزول، إدوارد سعيد، العالم النص الناقد(١٩٨٣)، مجلة فصول للنقد الأدبي والعلوم الإنسانية، المجلد الرابع، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٣، ص.١٨٩.

(٥) المرجع السابق،ص. ١٨٨.

(٦) عمر موسى باشا، تاريخ الدب العربي: العصر المملوكي، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٩، ص ص ١١-٢٣.

(7)Francis Ponge, Selected Poems, edited by Margaret Guiton, Faber and Faber, London, P. xi.

(8)Yannis Ritsos, Selected Poems, edited and translated by Kimon Friar and others, Brockport, N.Y, U.S.A, 1989, P.405

(9) http://www.alriyadh.com/2005/06/16/article72578_s.html

(١٠) كمال ابوديب ،رباعيات نظام الدين الاصفهاني : نخبة الشارب وعجالة الراكب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢، ص٥٠.

(١١) فريال غزول، ورد، ص. ١٨٧.

(١٢) محمد زغلول سلام، الأدب في العصر المملوكي، منشأة المعارف،الاسكندرية، ،ط١،د.ت، ج٣ ص ص٦٣_٦٧.

(١٣) المرجع السابق، ج٣ ، ص ص٦٣_٦٤.

(١٤) المرجع السابق، ج٣ ، ص ص٦٥_٦٦.

(١٥) المرجع السابق، ج٣ ، ص ص٦٦_٦٧.

(١٦) المرجع السابق، ج٣ ، ص ص٦٦_٦٧.

(١٧) المرجع السابق، ج٣ ، ص ص٦٧_٦٨.

(١٨) المرجع السابق، ج٣ ، ص ص٦٣_٦٧.

(١٩) المرجع السابق، ج٣ ص ص٦٣_٦٧.

(٢٠) بكري شيخ أمين ، مطالعات في الشعر المملوكي و العثماني ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٩ . ص ١٥٤.

(٢١) شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف،القاهرة، د.ت ،ط٢، صص ١٥٤_١٥٦.

(٢٢) المرجع السابق ،ص ١٥٤_١٥٦.

(٢٣) محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية بعد سقوط بغداد حتى العصر الحديث، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠، ص١٠٩.

(٢٤) عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، جـ٣ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ . ص٦٠٦ .

(٢٥) عمر موسى باشا، أدب الدول المتتابعة عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، دار الفكر الحديث، دمشق، د ت.

(٢٦) أحمد صادق الجمال، الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م، صص٦٩-٩٣.

(٢٧) حسين عطوان، شعراء الشعب في العصر العباسي الأول، مؤسسة الرسالة، عمان، ١٩٧٠
(٢٨) أحمد أمين، فيض الخاطر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، طه،د.ت، ج١،صص١٦٣_١٦٥.
(٢٩) المفضل الضبي، المفضليات. تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٧، ١٩٤٢، ص.٣٥.
(٣٠) الموسوعة الشعرية الالكترونية.
(٣١) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول،دار المعارف، مصر ،ط٦، د.ت، ص٤٣٩.
(٣٢) الموسوعة الشعرية الالكترونية
(٣٣) هي العمل دون أجر في مقابل اللقمة وقد اشتهرت في عصر المماليك إجبارا من الحكومة لبناء مرافقها.
(٣٤) لسان العرب،ج٥،ص١٦٩.
(٣٥) الموسوعة الشعرية الالكترونية.
(٣٦) فريال غزول، ورد. ص. ١٩٠.
(٣٧) المرجع السابق، ص. ١٩١.
(٣٨) ترجمة من ديوان المختارات ليانس رتسوس، ورد. ص. ١٤٨
(٣٩) عماد الدين الأصبهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٥٩م، ج (٧) ، صص ١١٧ ، ١١٨.
(٤٠) كسكر : مدينة في العراق بالقرب من واسْط و تعرف اليوم " قلعة سكر".
(٤١) الخريدة، ج (١١) . ص. ١٠٦
(٤٢) المرجع السابق، ج١١،ص.٢٠١
(٤٣) ترجمة من ديوان مختارات فرانسيس بونج، ورد ص.٣٣
(٤٤) الخريدة، ج (١٩)، ص ٣٧٤ .
(٤٥) الموسوعة الشعرية الالكترونية.
(٤٦) الخريدة، ج (١٠) ، ص ٢٥٨.
(٤٧) المرجع السابق، ج(١٤) ، ص ١٦١
(48)Edward W. Said, op. cit, P.16

المراجع:

الأصبهاني، عماد الدين، خريدة القصر وجريدة العصر،المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٥٩م.
أبوديب، كمال، رباعيات نظام الدين الاصفهاني: نخبة الشارب وعجالة الراكب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢.
أبوديب، كمال ،الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي ودار أوراكس، لندن و أكسفورد، ٢٠٠٧.
أمين، أحمد ، فيض الخاطر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، طه،د.ت.
أمين، بكري شيخ ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.
باشا، عمر موسى ، أدب الدول المتتابعة: عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، دار الفكر الحديث، دمشق،دت.
باشا، عمر موسى ، تاريخ الدب العربي: العصر المملوكي، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٩.
الجمال، أحمد صادق ، الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م.

سلطة الفضاء
قراءة في صحراء لوكليزيو

محمد العبد

١- توطئة

جان - ماري جوستاف لوكليزيو J.M.G.Le Clézio (١٩٤٠ -) هو - في نظر مجلة "اقرأ Lire" - أعظم كاتب حي في اللغة الفرنسية. في ٢٠٠٨/١٠/٩ منحت الأكاديمية الملكية السويدية لوكليزيو جائزة نوبل في الآداب، ووصفته اللجنة بأنه "كاتب الانطلاقات الجديدة، والمغامرة الشعرية، والنشوة الحسية، ومستكشف بشرية ما وراء الحضارة السائدة". والحق أن النقاد يجدون صعوبة بالغة في تعريفه وتحديد توجهاته الأدبية الخاصة، وذلك لتنوع مؤلفاته ووفرتها. كتب لوكليزيو الرواية والقصة القصيرة والمقالات وكتب الأطفال. وقد بلغت أعماله نحوا من أربعين كتابا. ونحن نلحظ أن أعماله تعكس في مجملها اهتمامات إيكولوجية واضحة، كما تعكس تمرده ورفضه للفكر العقلاني الغربي. وقد كان لتجاربه في أفريقيا وافتتانه بعالم الهنود الحمر الذين أماط عنهم اللثام مبكرا والذين كانوا بالنسبة له تجربة غيرت حياته تغييرا كليا الأثر البالغ في أعماله وأفكاره. يقول لوكليزيو في مقابلة معه: "غيرت هذه التجربة في أفكاري عن العالم والفن وعلاقتي بالآخرين، كما غيرت في طريقة سيري وطعامي ونومي، بل لقد غيرت في الطريقة التي أحلم بها"(١). رحل لوكليزيو وهو ابن الثامنة مع والده إلى نيجيريا، حيث كان والده جراحا بالجيش البريطاني هناك. وفي عام ١٩٦٧ سافر إلى تايلاند لأداء الخدمة العسكرية الإلزامية، ولكنه أعيد لاحتجاجه على سوء معاملة الأطفال هناك، ثم أرسل إلى المكسيك لإكمال فترة خدمته. وبين عامي ١٩٧٠ - ١٩٧٤ عاش لوكليزيو بين بعض القبائل المعروفة في بنما. وفي عام ١٩٧٥ تزوج بفتاة مغربية. درس لوكليزيو بجامعة بريستول بانجلترا. وقضى سنوات عدة بين مدينتي بريستول ولندن. وفي

عام ١٩٨٣ أنجز أطروحته للدكتوراه عن تاريخ المكسيك القديم. قام بالتدريس في عدد من الجامعات في أمريكا وكوريا الجنوبية.

لقد كانت أعمال لوكليزيو ثمرة تجاربه الطويلة في السفر والترحال. وهو في ذلك متأثر باثنين من كبار الأدباء المعاصرين هما: روبرت لويس ستيفنسون R.L.Stevenson وجوزيف كونراد J.Conrad. عرف لوكليزيو بقدرته الفائقة على تصوير حياة المهمشين في الفضاءات البعيدة المنسية وبقدرته الفائقة على تصوير حياة الإنسان المعاصر وما يعانيه من غربة في مجتمع غربي ألهته المادة على حساب الروح. خرج لوكليزيو بفضاءات أعماله الروائية إلى أنحاء مختلفة من العالم، واتسمت أعماله من أجل ذلك بأنها ذات طبيعة كوزموبوليتانية Cosmopolitan وعرف بين أدباء عصره بـ "المواطن العالمي"، وصار رمزا على ما يسمى بالوطنية العالمية Cosmopolitanism.

في عام ١٩٦٣ أصدر لوكليزيو روايته الأولى، وهي رواية "المحضر Le Procès Verbal " ونال بها وهو ابن الثالثة والعشرين جائزة رينودو في الأدب. وقد أجريت معه مقابلات عدة، يتكلم فيها عن أصوله الموريشيوسية، وأفكاره عن العلاقات بين الأجناس، وعن آرائه في الرواية والأدب: "أن أعبّر عن موضوعي أيسر عندي من أن أعبر عمن أكون أو عما أعتقده"[1].

وفي عام ١٩٨٠ أصدر لوكليزيو روايته "صحراء"، فكانت من أهم رواياته التي ساعدت على شهرته خارج الثقافة الفرنسية، وكانت بترجمتها مع روايات أخرى مجالا كبيرا للتثاقف عبر الترجمة للإبداعات الأدبية. وقد رأت الأكاديمية السويدية المانحة للجائزة أن هذه الرواية "تقدم صورا رائعة لثقافة ضائعة في صحراء شمال أفريقيا". من ناحية أخرى، كانت هذه الرواية مجالا للنقد والجدل. يتحدث وليم تومبسون William Thompson عن المتعة التي يحظى بها القارئ عند قراءته لأعمال لوكليزيو، لا سيما روايته "صحراء" التي يقود فيها الكاتب قراءه إلى رحلة ممتدة وغنية ثقافيا على الجانب الآخر من كوكب الأرض[2]. وترى بوتينا كناب Bettina L.Knapp أن الشفافية transparency كامنة في قلب تلك الرواية، وأنها الشفافية المرتبطة بتجارب لوكليزيو الأولية، وأنها تجارب شخصية أحيانا، ولكنها غالبا تجارب شخصية سامية. إنها انعكاس لحقائق حية وحارقة كامنة في نفوس شخصياته. وهو لا يتعامل في هذه الرواية مع كائنات خرافية، ولا مع اللاهوت، ولا مع أبطال تاريخيين، ولا مع قوى خارقة للطبيعة. إنه يتعامل مع البربر؛ هؤلاء الناس الذين يقطنون شمال أفريقيا والذين زودتهم الصحراء بعقيدة قوية والذين يعيشون خارج الزمن الحاضر[3]. وفي إحدى المقابلات أشار لوكليزيو إلى بعض مما استرعى انتباهه في مثل هذه المجتمعات، وأنها تتسم بالتجانس مع الطبيعة harmony with nature ومع البيئة المحيطة ومع أنفسهم دون أي تمييز ديني. إنهم يتمتعون بالتماسك الاجتماعي. كان بعض النقاد قد اتهموا لوكليزيو بالسذاجة والبساطة والوقوع في خرافة "البرابرة النبلاء" noble savage، ولكنه دافع عن نفسه بأن ذلك كله لم

يكن ما يعنيه في روايته على الإطلاق؛ يقول لوكليزيو : "أنا لا أستطيع أبدا أن أقول عن أولئك الناس الذين عشت بينهم: إنهم برابرة أو متوحشون، ولا أقول عنهم أيضا إنهم نبلاء. إنهم يعيشون بمعايير أخرى وقيم أخرى"(*).

تحكي تلك الرواية قصة محاربي الصحراء أو الرجال الزرق (ذوي الأردية الزرقاء) الذين طردهم الغزاة الفرنسيون وتعقبوهم من الجنوب حتى الشمال واغتالوا منهم من اغتالوا وفرّ منهم من فرّ إلى الصحراء الكبرى. تصور الرواية رحيل هؤلاء الناس في قوافل وهبوطهم إلى وادي "ساقية الحمراء" في شتاء ١٩٠٩ ـ ١٩١٠، وهم من أصول بربرية. تسير القافلة من الرجال والنساء والأطفال في طرق مطمورة وعرة وظروف جوية صعبة يعانون الجوع والعطش والموت. وفي هذا السفر الطويل من "ساقية الحمراء" إلى مدينة "سمارة" ومدن أخرى يقابل أفراد القافلة جنود الصحراء، أو من يطلق عليهم في الرواية اسم "الرجال الزرق". وتسلط الرواية الضوء على الشخصيات المهمة والمحورية مثل "نور" والشيخ الكبير "ماء العينين" أحد الرجال الزرق وصاحب الكلمة وحلقات الذكر والابتهالات، فضلا عن "نعمان" العجوز صائد الأسماك والذى سبق له أن عمل طاهيا في مدينة "مرسيليا" والذى لم يكف في الرواية عن حكاية سفره إلى إسبانيا وباريس ومرسيليا لبطلة الرواية "لا لاّ" التي كانت من أحفاد هؤلاء الرجال الزرق والتي خبرت الطرق وبطون الكثبان في الصحراء. ويتحدث هؤلاء جميعا عن الجنود المسيحيين الذين دخلوا واحات الجنوب، وجلبوا الحرب إلى البدو، كما يتحدثون عن المدن المحصنة التى بناها المسيحيون فى الصحراء والتى أغلقت الآبار حتى شواطىء البحر. ويتحدثون عن المعارك الخاسرة وعمن مات من رجالهم المحاربين الزرق، وعن القوافل التى لا حصر لها والتى اخترقت الصحراء إلى الشمال، وعن هؤلاء الجنود المسيحيين الغزاة عندما يطلقون سراح العبيد ويطردونهم ناحية الجنوب،وعن اللصوص الذين دخلوا الصحراء في الوقت الذى دخلها فيه المسيحيون. فى كل ساعة من نهار كانت تصل جماعات من البدو الرحل الذين طحنهم التعب والعطش وافدين من الجنوب وببعضهم آثار جراح من المعارك ضد جنود الغزاة أو من قطاع الطرق فى الصحراء. ويصل"نور" مع القافلة إلى مرتفعات الشمال حيث توجد المجارى المائية وحيث مدينة "سمارة" التى بناها الشيخ الكبير "ماء العينين" من الصفيح والطوب وفروع الأشجار بعد أن غادر قريته مع أهله. إنها الرحلة الكبرى نحو الجانب الآخر من الصحراء التى ذاق فيها هؤلاء بسبب بطش جنود الغزاة حرارة الشمس المحرقة فوق الصخور والرمال واستبد بهم الجوع بألوانه: جوع الطعام والأمل والتحرر.

كانت حكاية "لا لاّ" مع الراعى الصبى "الحارتانى" من أهم حكايات الرحلة الممتدة عبر الصحراء. ارتبطت "لا لاّ" بذلك الراعى وصارت "ترى بعينيه وتحس بجلده". ولد "الحارتانى" فى جنوب الصحراء الكبرى وعاش بين صخورها. وعلى رغم أن "لا لاّ" لم تكن تخاطبه إلا باللغة التى يفهمها: لغة الإشارة، فقد أحبته حبا قويا. ولكن العمة كانت تسعى

دائما إلى أن تصرف "لا لاّ" عنه. وهي تحتجّ لذلك بأنه كان طفلا لقيطا غريبا عن البلدة وأنه لايصلح لها زوجا.

تفرّغ الرواية ـ بعد ذلك كله ـ لقصة رحيل "لا لاّ" إلى "مرسيليا"؛ إلى مجتمع آخر، وإلى فضاء آخر، وإلى حضارة أخرى. وهو دائما الحلم الذي يراود "لا لاّ" والذي طالما دارت حوله الحكايات مع "العمة" والصائد العجوز "نعمان". كان الرحيل إلى مرسيليا هو الحلم بالبلدان والمدن الكبيرة البيضاء ذات الأبراج الدقيقة كجذوع النخيل والقصور الحمراء المزينة بالنباتات والزهور المتسلقة العملاقة. تحكي الرواية قصة الرحيل إلى تلك المدينة بحرا. الأرض تظهر بعيدا كبقعة في البحر، ولكن "لا لاّ" لا ترى المدينة البيضاء ولا القصور ولا أبراج الكنائس. لم تر "لا لاّ" سوى أرصفة لا نهاية لها، لونها كالأحجار والأسمنت؛ أرصفة تفتح على أرصفة أخرى. كان طموح "لا لاّ" أن تعمل في مرسيليا خادمة في منزل، ولكنها عملت خادمة في فندق رخيص لا يقصده إلا الفقراء. عانت "لا لاّ" في عملها أشد المعاناة، ووجدت في هذه المدينة سجنا كبيرا. لقد هالها المتسوّلون والحانات ورياح الشر التي تهب في كل مكان. كانت "لا لاّ" دائمة التفكير في الأراضي التي جاءت منها، وفيمن عرفتهم وعاشت بينهم هناك، لا سيما نورا والحرتاني. وذات يوم تصرّ "لا لاّ" على الرحيل إلى بلدها دون أن تخطر أحدا.

لاشك أن رحلة "لا لاّ" إلى مرسيليا، إلى الجانب الآخر من البحر، إلى الشمال، سوف تذكر القارئ العربي بالرحلة من الوطن إلى بلد المحتلّ، والتي شغلت بها الرواية العربية في أعمال لأجيال مختلفة مثل توفيق الحكيم ويحيى حقي والطيب صالح. وربما كانت "صحراء" من أهم الروايات الغربية التي تفتح أمام الدارسين في الثقافة العربية مجالا جديدا للمقارنة.

من ناحية أخرى، فإن القارئ العربي لرواية "صحراء" سوف يدرك أن لوكليزيو قد أفاد فيها من تجاربه الشخصية ومن رحلاته إلى كثير من البلدان والحضارات والثقافات. ولو لم يتح لوكليزيو لنفسه فرصة المعايشة الحقيقية للناس في فضاءات صحراوية، بما تعرفه من طقوس وقيم، ما استطاع أن ينقل لقرائه في هذه الرواية الممارسات الدينية والحياة الروحية للأبطال؛ وما نما إلى علمه أسرار علامات خاصة في ثقافتهم. كانت "لا لاّ" مثلا قد عرفت في مرسيليا كثيرا من الناس، منهم المصور الذي رغبت عند رحيلها أن تترك شيئا ما لكي تودعه به. ولما لم يكن معها شيء، فقد أخذت قطعة من الصابون، ورسمت بها العلامة المشهورة لقبيلتها والتي كانت تمهر إمضاءها للمصور في باريس (1)؛ لأن هذه العلامة هي "أقدم رسم تعرفه، وهو يشبه القلب" (الرواية ص٣٦٤). يمكن للتدقيق في صورة هذه العلامة الأيقونية أن يراها قادرة على اختزال جوهر حضارة شرقية عربية مركزيتها الوجدان والعاطفة بإزاء حضارة أخرى عقلانية قد لا ترى في مثل هذه العلامة شيئا ذا بال.

٢ـ صحراء لوكليزيو بين السرد والوصف

من المعروف في نظرية أنواع النصوص أن مركز الضبط في النص السردي هو تصورات للأحداث والأفعال، وأن مركز الضبط في النص الوصفي هو تصورات للأشياء والمواقف. وليس لنص سردى أن ينشيء رواية بعيدا عن الأحداث والمواقف في آن معا. وتؤكد مناقشات الوصف التقليدية أهميته في تأسيس زمان ومكان للفعل يمكن تصديقهما، وفي تهيئة الفرص للكاتب لينشيء الحالة النفسية ("كانت ليلة مظلمة وعاصفة")[6]. ولا شك أن التداخل بين السرد والوصف ـ من حيث إن لكل منهما وظائفه في الخطاب ـ يجعل من البديهي القول بأنه ليس بالسرد وحده يحيا نص سردي روائي. في الوقت الذي يقوّى فيه التمييز النظري بين السرد والوصف ما بينهما من حدود وفروق، نرى كثيرا من الروايات، ومنها صحراء لوكليزيو ، تدفع بما لا يمكن حصره من السياقات اللغوية التي يمتزج فيها السرد والوصف حتى يصير كائنا بالآخر داخل النص. عزل الوصف عن السرد أراه ممكنا عمليا في ضوء "المشهد". ما يبدو في المشهد فعلا ملموسا سوف يعزى إلى فئة الحدث، وما يبدو في المشهد تصويرا للكيفية التي وقع بها هذا الفعل ينبغي له أن يعزى إلى فئة الوصف. ولنضرب مثالا على ذلك من "صحراء" المشهد الاستهلالي للرواية:

"لقد ظهروا كحلم على قمة الكثيب، يكاد يحجبهم ما تثيره أقدامهم من غبار. وبدأوا يهبطون إلى الوادي في بطء يتبعون طريقا مطمورا لا يكاد يرى. وعلى رأس القافلة كان الرجال يرتدون عباءاتهم الصوفية ويخفون وجوههم بأقنعة من قماش أزرق ومعهم اثنان أو ثلاثة من الإبل، ثم يتبعهم الماعز والخراف يستحثها على السير بعض الغلمان.

أما النساء فقد كن في المؤخرة، وكن كهياكل التفت بأغطية ثقيلة. وكانت جلود أذرعهن وجباههن تبدو أكثر سوادا تحت أقنعتهن الداكنة بلون النيلة.

لقد مضى هذا الرهط فوق الرمال دون ضوضاء وفي بطء ودون أن ينظروا إلى أين يذهبون؟ وكانت رياح الصحراء تهب حارة في الصباح وباردة في الليل، والرمال تنثال من حولهم ومن بين أخفاف الإبل لافحة وجوه النساء اللاتي يسدلن النسيج الأزرق على عيونهن، في حين يبكي الأطفال الرضع وقد لفوا بأردية زرقاء فوق ظهور أمهاتهم كما يجري الصغار. وتئن الإبل وتتنفس في صعوبة ولا أحد يدري إلى أين يذهب" (الرواية ص٧).

يمكن القول بأن الأحداث التي اشتمل عليها المشهد السابق ثلاثة، وهي: ظهور أفراد القافلة ـ هبوطهم إلى الوادي ـ مضى هؤلاء فوق الرمال. وهي جميعا أحداث إن وضعت في مشهد مرئيّ أو متخيَّل متعاقبة في غير مدى زمني ملموس. ولكن هذه الأحداث الثلاثة في حركة السرد ليس لها أن تكوّن في ذاتها مشهدا متكاملا. يتكامل المشهد ـ إذ ذاك ـ بالفعل والوصف. وعلى قدر ما يرى الفعل داخل المشهد بتفاصيله وملابساته ذات الأهمية تتبدّى أهمية الوصف. فإذا طال الوصف ـ على نحو ما نرى في المشهد السابق ـ دلّ ذلك على أن الكاتب يحرص على توظيف الوصف داخل الخطاب إلى أبعد حد ممكن. إنه يصور لنا المشهد تصويرا، بل يخرجه للقارىء إخراجا. منطوقات ثلاثة إذن هي ما يصنع الأحداث في ذلك المشهد:

- " لقد ظهروا (كحلم) على قمة الكثيب".

- "وبدأوا يهبطون إلى الوادي".

- "لقد مضى هذا الرهط فوق الرمال".

باستثناء هذه المنطوقات الثلاثة نرى القطعة السابقة بأسرها وصفا. وهو وصف تتعدد فيه الأدوات:

- فقد يكون وصفا نحويا: كالنعوت: النعت المفرد "طريقا مطمورا"، والنعت الجملة "لايكاد يرى"، والنعت شبه الجملة "في بطء". والأحوال لاسيما من نوع الجملة "يكاد يحجبهم ما تثيره أقدامهم من غبار".

- وقد يكون وصفا بلاغيا، كالصور البلاغية الجزئية "كحلم، كهياكل" والصور البلاغية الكلية، وهي الأهم والأشيع في النموذج السابق وفي الرواية كلها، وذلك مثل: "وعلى رأس القافلة كان الرجال يرتدون عباءاتهم..." أو "يسدلن النسيج الأزرق على عيونهن...".

الحرص البالغ على التصوير استراتيجية نصية مهمة في " صحراء" لوكليزيو. والتصوير ليس مقصودا إليه لذاته. إذا كان الحدث في مثل تلك المشاهد مركزا، فإن الوصف بجميع أشكاله دائرته. نلاحظ في هذه الرواية أن الدائرة تتسع بقدر أهمية المركز أو جدّته في حركة الحكي. ولكن الوصف يعني في الوقت نفسه توقف حركة السرد. وعلى قدر تكرار الوصف وطول مداه والاستغراق في لملمة تفاصيله كان توقف السرد في هذه الرواية عن الحركة. لم يتوقف الجدل بين الحركة (في السرد) والسكون (في الوصف) إلا بانتهاء النص. ولكن سلطة الوصف هنا كانت تابعة لسلطة الفضاء التي عاشت في كنفها الرواية. يبدو السرد في مئات المشاهد كأنه توقف عن الحركة وعن الكلام، وأن كل شيء قد تحول إلى فضاء. السكون الذي يفرضه الوصف قد يرى معادلا للسكون الذي يفرضه الفضاء الصحراوي ذاته. لقد نجح الكاتب في خلق مواءمة بين العبارة والموضوع الذي تعبر عنه. بدهي أن ليس للعبارة أن تتعلق بنفسها. إذا كانت طبيعة الصحراء تعلق جريان الأحداث، فإن الوصف يعلق جريان الزمن. وهو لا يعلق جريان الزمن فحسب، بل يسهم - كما يقول جيرار جينيت - في تمديد القص في الفضاء[7]. في الصحراء الأيام - في الغالب - متشابهة "إن الأيام هي نفسها الأيام"، وربما انتظر الإنسان شيئا، ولكنه لا يعرف كنهه، ومع ذلك فهو ينتظر. يمسي ويصبح وهو لا يتوقع تغيّرا مهما في محيطه الاجتماعي ولا في البيئة المحيطة. ولعل تردد عبارات مثل: "في بطء" و"في رفق" و"في غاية الهدوء" ونحوها في عشرات السياقات ما يدعم سمات الرتابة والتكرار في ذلك الفضاء.

يتجاوز الوصف في رواية "صحراء" وصف الأحداث إلى وصف معطيات أخرى عوّل عليها السرد في وصف البيئة والتشخيص؛ كوصف المعطيات الإثنوجرافية والأنثروبولوجية التي تتمخض عنها الأنشطة والممارسات اليومية لأبطال الرواية وأبناء القبائل الصحراوية؛ كالعادات والطقوس الدينية، والأنشطة اليومية: كالرعي والصيد وإعداد الطعام والمعاملات، والمعتقدات الشعبية، والأساطير، ولغات التخاطب اللفظية وغير اللفظية، والعلاقات

الإنسانية وغيرها. أما التصورات عن الأشياء والمواقف، فهي في الرواية من الأهمية بمكان. النار والبحر والأماكن المجهولة والثياب من ناحية، والتصورات عن أسرار الوجود والحياة والموقف من الآخر الصديق أو الآخر العدو من ناحية أخرى، كانت جميعا موضوعات فرعية مهمة للوصف. وما يلحظه نقاد لوكليزيو بشأن هذه الرواية، وعنايته بالبعد الإيكولوجي والأنثروبولوجي في حياة الشخصيات، مما لا يجادل فيه أي قارئ.

ولعل من أهم ما تجدر ملاحظته هنا أيضا هو تغير منظور الوصف بتغير الأحداث. نرى في ذلك ما يطبع البنية الوصفية بقوة علاقتها بالسرد من ناحية، ويطبعها في ذاتها بالدينامية التي تخفف من وطأة الإحساس بالرتابة لتكرار الموصوفات من ناحية أخرى. الموصوف واحد ولكن منظورات وصفه متباينة، والفضاء واحد ولكن علاقات الناس والأشياء به متعددة الوجوه. خواء الفضاء الصحراوي في الطبيعة صار امتلاء بألوان الإبداع الوصفي في النص.

كذلك الحال مع عناصر الفضاء في السرد. إذا كانت "صحراء" لوكليزيو رواية لم ترهقها التقنيات، فإن لكل عنصر من عناصر ذلك الفضاء وجوهه المختلفة وعلاقاته المتباينة التي يخبر عنها السرد. النار في سياق هي النار التي توقدها النساء لتجهيز الطعام لأفراد القافلة عند حكاية الرحلة، ولكنها في سياق آخر النار التي في المواقد والتي تتجاذب النساء حولها الأحاديث في ليل الرحلة. علاقة الناس بالنار في السياقين هي علاقة الانتفاع، ولكنه الانتفاع المادي في السياق الأول والمعنوي في السياق الثاني. في هذين السياقين كليهما يختصر الحكي الموضوع اختصارا. ولكننا نرى النار في سياق آخر موضوعا شاغلا ومهما للسرد داخل الرواية. تتوسع الرواية في الكلام عن النار ويصير السياق المحدود فصلا كاملا، نرى فيه نار "لا لاّ" ونار "نعمان العجوز" وسحر النار، والنار التي تثير الرغبة في الجرى والصياح والضحك، والنار التي يرى الإنسان في ثناياها كل شيء، وما تحبه "لا لاّ" من النار، والشرر الذي يشبه نور بعض الكواكب السيارة، ودوّامات الدخان وما يدور حولها من حكايات.

٣ـ سلطة الفضاء

الفضاء في "صحراء" لوكليزيو هو القطب الثابت الذي يدور عليه غيره من عناصر البناء الروائي الأخرى كاللغة والأحداث والشخصيات. بدهي أن كل رواية تريد أن تقول شيئا ما. وهي تقوله عبر مجموعة من الأفعال والمواقف والعلاقات. وهي تختار لذلك كله ما تراه مناسبا من فضاءات. وعندما اختارت "صحراء" لوكليزيو الصحراء فضاءها الرئيس (فهناك فضاء آخر مهم تمثله مدينة مرسيليا) فإن هذا يعني أن الرواية سوف تجعل من ذلك الفضاء نقطة الارتكاز التي تنطلق فيها تلك الأفعال والمواقف والعلاقات في اتجاه إنتاج مقصديتها. ينتظم الفضاء تلك الرواية من عنوانها حتى نهايتها. "صحراء" عنوانا بالتنكير للعموم، وأنها ليست إلا صحراء واحدة من صحراوات أخرى لم يفتح لها الإبداع الروائي بعد

باب العناية مع احتمالية مطابقة ما بينها من تجمعات بشرية ومعاناة إنسانية لما عرفته تلك الصحراء التي جابها لوكليزيو جغرافيا وفنيا.

لم يشأ الكاتب بالطبع أن يقدم للناس كتابا في جغرافيا الصحراء من حيث هي أرض فضاء واسعة يندر فيها الماء ولا نبات فيها. لوكليزيو روائي؛ أي أنه يسند إلى ذلك الفضاء الصحراوي مهمة استيعاب الأحداث التي أرادت الرواية أن ترويها تخييلا لا تأريخا. وهذا يعني بالضرورة أن الرواية سوف تتجاوز بالفضاء حد الإشارات المكانية للأحداث إلى الإشارات السيميائية؛ من حيث هي أفعال ومواقف وعلاقات متنامية على مدار النص. الصحراء ـ الجغرافيا صارت في الرواية الصحراء ـ الأحداث والتجارب والقيم والثقافات المشتركة لأفراد وتجمعات بشرية متفاعلة في المكان . ولاشك أن للبعد الطوبوغرافي الذي تختص به الصحراء تأثيرا مباشرا في طبيعة ذلك التفاعل وقوته وتأثيراته.

عندما يتجاوز الفضاء محيط تأثيره الخاص في النص حتى يصبح مؤثرا متصلا في سائر العناصر التكوينية داخل الرواية، تبدأ مؤشرات أولية لما نسميه هنا "سلطة الفضاء". هذه السلطة يخوّلها النص للفضاء بقدر موقعه من تلك العناصر الأخرى وبقوة سياسته لها نحو إنتاج دلالة كلية. وتبين لنا عملية تنظيم الفضاء أن هذه السلطة قد تزيد أو تتضاءل في فصول الرواية الواحدة. وربما انتقلت هذه السلطة على نحو ملحوظ إلى أحد عناصر التكوين انتقالا مؤقتا وفقا لمقتضيات السياق السردي. في الفصل الرابع مثلا تضاءل الفضاء حتى اختزل إلى بعض مما يرتبط بهذا الفضاء الصحراوي من عناصر كالنار والزنابير ونحوهما. ولكن هذه العناصر تتعلق في الوقت نفسه داخل السياق السردي بالتشخيص؛ وذلك أنها جميعا قد عرضت من زاوية "لا لاّ" ، وهي زاوية ما تحبه في ذلك الفضاء: "إن أجمل شيء أيضا هو هذه الزنابير. فهي في كل مكان في المدينة (سمارة) بأجسامها الطويلة الصفراء ذات الخطوط السوداء وأجنحتها الشفافة. إنها تذهب في كل مكان طائرة في تؤدة ودون أن تأبه بالرجال. فهي تبحث عن غذائها. إن "لا لاّ" تحبها كثيرا. فغالبا ما تنظر إليها وهي عالقة في أشعة الشمس وفوق أكوام القاذورات أو حول موائد اللحم في حانوت الجزار. ففي بعض الأحيان تقترب من "لا لاّ" حين تأكل برتقالة، فهي تسعى لتهبط على وجهها أو على يديها. وفي بعض الأحيان أيضا يلدغها أحدها في رقبتها أو في ذراعها مما تبقى ألم لدغتها لعدة ساعات، ولكن هذا لا يهم لأن "لا لاّ" تحبها رغم ذلك" (الرواية ص٨٤).

مثل هذه الأشياء الصغيرة التي يتسع لها السردُ حكيا والتي يجتمع بعضها إلى بعض لتكون عناصر أولية في تكوين الفضاء بعيدا عن الفضاء ذاته أو بعيدا عن الفضاء القريب المفرِّغ للأحداث المهمة، مثل هذه الأشياء نراها أشد ارتباطا بعملية التشخيص؛ وذلك أنها تشير إلى انخراط "لا لاّ" في البيئة المحيطة انخراطا، وهو بعد إيكولوجي مهم في حياتها الخاصة انشغلت به الرواية.

أما مظاهر سلطة الفضاء في هذه الرواية، فهي متعددة، ولعل من أهمها تأثيره في لغة السرد، وتأثيره في عملية التشخيص. لا يمكن تحليل لغة الرواية والوقوف على سماتها

الخاصة ومعجمها الخاص بعيدا عن الفضاء. ولا يمكن رسم معالم التشخيص وتعيين استراتيجيته الخاصة في تلك الرواية إلا بمعرفة مواقع الشخصيات من البيئة المحيطة بمظاهرها الجغرافية والاجتماعية .

(أ) الفضاء والتشخيص

علاقة الشخصيات بمحيطها من الموضوعات المهمة في تحليل الرواية. التشخيص عبر الفضاء من أهم ما يميز البناء الروائي في "صحراء" لوكليزيو. لقد تماهت الشخصيات مع الفضاء الرئيس للرواية وعناصره التكوينية إلى أبعد حد. تظهر سلطة الفضاء في علاقتها بالشخصيات في صورتين اثنتين رئيستين:

(إحداهما) الإشارات النصية الصريحة التي تربط ربطا بين شخصيات الرواية والفضاء الصحراوي أو عنصر من عناصره.

و(الأخرى) ما يستنبطه القارىء من ملامح ظاهرة أو باطنة تُرى بها الشخصيات بتأويل المنطوقات في سياقاتها النصية.

أما الصورة الأولى فهي تجمع بين التشخيص الفردي والتشخيص الجماعي . من النوع الأول مثلا ما يتصل بنعمان العجوز، كقول الكاتب: "لم يكن "نعمان" عاديا كسائر البشر، فهو طويل، نحيل، عريض المنكبين، بارز عظام الوجه، ولون بشرته كلون الطوب الأحمر" (الرواية ص٦٨). أما النوع الثاني، وهو من سمات التشخيص في الرواية التي تجعل للفضاء مثل هذه السلطة، فمنه قول الكاتب: **"إنهم رجال ونساء الرمال والريح والضوء والليل... يحملون بين أضلعهم صلابة الفضاء"** (الرواية ص٩) أو قوله: "ليس هناك من شيء أو إنسان فوق الأرض. لقد ولدتهم الصحراء"(الرواية ص٨).

وأما الصورة الأخرى، فهي من أهم ما يسم الرواية باللغة الشاعرية الموحية. هذه الصورة بتأويل منطوقاتها في السياق النصي نرى لها بعدين اثنين رئيسين: أحدهما يرتبط بملامح وسمات خاصة في الشخصية، والآخر يرتبط بما يمكن اعتباره رغبة الكاتب في بيان الطبيعة الحقيقية لهؤلاء البشر الذين احتلت بلادهم. إن منطوقات مثل: "لقد أحب "نور" النجوم" (الرواية ص٣٥) أو: "إن "لا لاّ" تحب كثيرا النظر إلى السماء" (الرواية ص٧٥) أو: "تذهب "لا لاّ" لتجلس في الرمل على شاطىء البحر" (الرواية ص١٢٢) أو "هنا النور جميل كل يوم فوق البلدة. ولم تنتبه "لا لاّ" قط لهذا النور حتى علّمها "الحارتاني" كيف تنعم بالنظر إليه" (الروايةص١٠٨). يمكن تأويل النور والسماء والبحر في علاقتها بالشخصيات، وهي جميعا عناصر فضائية دالة على الصفاء والشفافية، بما يمكن اعتباره رغبة الكاتب في الكشف عن طبيعة هؤلاء البشر الذين احتلت بلادهم. "نور" و"الحارتاني" و"لا لاّ" وغيرهم ممن ألفت الرواية على شخصياتهم الضوء على نحو مباشر أو غير مباشر والذين أشربتهم الطبيعة طبيعتها نبلا ومسالمة هم أنفسهم أحفاد الرجال الزرق الذين امتدّ إليهم بطش الغزاة الفرنسيين ورموا بهم في صحراء قاحلة. على هذا النحو، ينبغي للتشخيص أن يفهم في ضوء

معطيات الفضاء، كما ينبغي لوجهة نظر الكاتب في الرواية أن تفهم في ضوء معطيات الفضاء والتشخيص في آن معا.

(ب) الفضاء ولغة الحضور

تبدو ملامح سلطة الفضاء على لغة السرد في هذه الرواية، لا سيما الفضاء الصحراوي الذي شغل معظم الفصول، من زاويتين اثنتين: أولاهما ما يمكن تسميته بالتشكيلات البصرية، والأخرى التوظيف التداولي لبعض الإشارات المكانية والزمانية.

(أولا) التشكيلات البصْرية

بدت سلطة الفضاء الصحراوي على لغة الرواية إيجابية النتائج. صور شتى رسمتها الرواية بمواد وعناصر من ذلك الفضاء لاستحضار الأحداث والمواقف. يمكن أن نضرب أمثلة على ذلك بالعناصر التالية:

١ـ الصحراء: وهي في هذا السياق علامة على الهدوء والسكون. كان نور في زيارة مقبرة أبيه ومعه المرشد الذي جلس وظهره متكىء على حائط المقبرة، في حال من السكون والغياب، لا يعي ما حوله: "فقد كان تحت تأثير قوة أخرى وزمن آخر جعله غريبا عن كل ما يألفه الرجال. فربما لم يعد ينتظر شيئا أو يعرف شيئا، بل صار هادئا ساكنا كالصحراء"(الرواية ص٢٨).

وربما تجاوزت الصحراء كونها علامة على الهدوء والسكون إلى كونها علامة على الخرس. الرجال والنساء في هذه القافلة التي راحت تهبط إلى وادي "ساقية الحمراء" وقد نال منهم الظمأ في ظروف صعبة "قد يبست شفاههم وألسنتهم بفعل الجفاف. طحنهم الجوع، فما استطاعوا الكلام حتى لقد صاروا خرسا منذ وقت طويل كالصحراء" (الرواية ص٨).

٢ـ الحيوان والطير: وقد ينظر إليها من منظور اللون: فالوشم ذو اللون الأزرق يبرق على وجوه النساء كالجعران، أو منظور الصوت: فماء العينين رنّ صوته مدويا في حلقة الذكر مثل نداء ماعز بعيد ضالة، أو منظور الحركة: فالحارتاني الراعي ذو مشية مملوءة بالحيوية والرشاقة مثل الأرنب البري. وهو يعدو في سرعة كالكلب قافزا فوق الصخور، أو منظور الهيئة: فالرجال الزرق حول مدينة "تزنيت" كحيوانات ضائعة، ينتظرون في مخابئهم من الأعراش وفي الأكواخ. وكل مرتّل في حلقة الذكر التي يصورها الكاتب يصيح باسم الله في سرعة مادًّا رأسه كبقرة تخور، وعروق الرقبة شبيهة بالحبال من تأثير الجهد.

٣ـ الصخور والحصى: وينظر إليها من منظور ما تتسم به من جمود؛ فنظرة رجل الصحراء الأزرق إلى "لا لاّ" نظرة ذات جفاف مرعب، "إنها نظرة جامدة كفتات الصخور التي تضرب وجهها وملابسها". إنه يريد الزواج بها كرها، ولذلك صممت "لا لاّ" على

الرحيل؛ لأنه عاد عدة مرات إلى بيت "العمة"، وفي كل مرة يرمقها بعينيه البرّاقتين الجامدتين "كالحصى الأسود".

٤ـ الآبار وعيون الماء: فالرجال المحاربون ذوو الملابس الزرقاء يسيرون على طريق لا نهاية له، يعمق الضوء الشعور لديهم بالدوار، عندما بدا ظل هؤلاء الرجال كآبار لا قرار لها.

ينبغي لهذه التشكيلات البصرية التي عوّلت في بنائها على عناصر فضائية أساسية في الفضاء الصحراوي أن تضمّ إلى ما لاحظناه عن دور الوصف في تبطيء إيقاع السرد، ليكونا معا انعكاسًا لاستراتيجية كبرى في إنتاج تلك الرواية؛ وهي المواءمة الفنية بين الموضوع المرويّ واللغة التي ترويه.

(ثانيا) الإشاريات المكانية والزمانية

تستغرق أحداث الرواية ثلاث سنوات، هي السنوات الواقعة بين عامي ١٩٠٩ ـ ١٩١٢؛ أي أنها تحكي للقارئ أحداثا مضى عليها نحو قرن من الزمان. ولأن "صحراء" لوكليزيو رواية وليست كتابا في التاريخ، ولأنها رواية تسعى إلى القارئ بما تريد أن تقوله سعيا، فإن الكاتب سوف يسعى هو الآخر إلى الوسائل التي تتيح لروايته تواصلا أدبيا فعالا مع القارئ. كانت تقنية الانتقال بالقارئ إلى مكان الأحداث وزمانها معا على رغم البعد المكاني والزمني من أهم تقنيات السرد في تلك الرواية. وقد اتخذ إنجاز هذه التقنية هنا وسيلة التوظيف التداولي للإشاريات المكانية والزمانية.

يستخدم المتكلم الإشاريات deixis في كلامه كثيرا. وهي تعني الإشارة باللغة pointing. كل شكل لغوى نستخدمه لإنجاز هذه الإشارة يطلق عليه في اللسانيات التداولية اسم "التعبير الإشارى deictic expressions". والتعبيرات الإشارية ثلاثة أنواع: الإشاريات الشخصية Person deixis والإشاريات المكانية spatial deixis والإشاريات الزمانية temporal deixis[^8].

في "صحراء" لوكليزيو كانت "هنا" من الإشاريات المكانية و"الآن" من "الإشاريات الزمانية مما وقع في حشد هائل من المنطوقات. من المعروف أن هذه الإشاريات تعتمد في تفسيرها على المتكلم والمستمع المشتركين في سياق واحد، وأنها تستخدم ـ في الأساس ـ في التفاعل المنطوق وجها لوجه. "هنا" الدالة على القرب والتي تفسَّر في حدود مكان المتكلم أو مركز الإشارة، و"الآن" التي تشير إلى نقطة ما في الزمن (هيَ زمن منطوق المتكلم في محيطه) سوف ينقل بهما الكاتب إلى قارئه في ذلك الاتصال الأدبي المكتوب في هيئة رواية إلى سياق الأحداث نقلا مكانيا وزمانيا. ولكنه بطبيعة الحال انتقال بالقارئ إلى هذا السياق انتقالا عقليا mentally وليس انتقالا ماديا أو جسديا physically. ولنتأمل ذلك في المنطوقات التالية:

١ـ "هنا أبطأ الرجال والنساء في سيرهم في الصف الأخير".(الرواية ص١٩٨).

٢ـ "فالناس هنا في المدن ينظرون ولا يعملون في الحقيقة شيئا" (الرواية ص٧٧).

٣- "وهنا في هذا المكان وما حوله لا يوجد غير نور السماء على مرمى البصر" (الرواية ص٦١).

٤- "فهناك يعيش الحارتاني حيث لا يوجد سوى الثعابين والعقارب أو على الأكثر الأرواح الشريرة... أما هنا فالخوف هو خوف الفراغ والبؤس والجوع " (الرواية ص٢٤٩).

٥- "لقد وصلوا إلى هنا الآن صوب المدينة الكبيرة سمارة" (الرواية ص١٥).

٦- لقد وصلت الآن (أي "لا لآ") بالقرب من المكان الذي كان "نعمان العجوز" يحب أن يجذب إليه قاربه" (الرواية ص٣٧١).

٧- "إنهم يتبادلون الآن حساء الدقيق الساخن مخلوطا باللبن والخبز والتمر الجاف" (الرواية ص١٦).

في المنطوق ١ إشارة إلى مكان بعينه ينبغي للقارئ أن يشارك الكاتب في معرفته، وهو مكان وقع فيه حدث بذاته؛ هو إبطاء الرجال والنساء في السير الطويل بوادي "ساقية الحمراء". وفي المنطوق ٢ يزيد السياق النصي الإشارة المكانية تحديدا ("هنا في المدينة"). وفي المنطوق ٣ يضيف المتكلم إلى ما سبق إحالة إشارية زيادة في التحديد المكاني ("هنا في هذا المكان"). وفي المنطوق ٤ تقع "هنا" في مقابلة سياقية نصية مع "هناك". "هنا" المتكلم في سياق السرد إشارة إلى فضاء المدنية مرسيليا الذي انتقلت إليه "لا لآ" و"هناك" إشارة إلى الفضاء الصحراوي الذي انتقلت منه. هذه المقابلة بين الفضاءين استهدفتها الرواية ورمت بها إلى دعم حقيقة بعينها للناس كافة، وهي أن ليس للإنسان إلا وطنه، فإن ضاع ضاع. وفي المنطوق ٥ اجتمعت "هنا" و"الآن" في منطوق واحد؛ أي اجتمعت الإشارة إلى المكان والزمان جنبا إلى جنب. وهو منطوق ذو أهمية خاصة في سياقه، لأنه يشير إلى حدث مهم في الرواية؛ وهو وصول القافلة برجالها ونسائها وأطفالها إلى مدنية "سمارة" قادمين من وادي "ساقية الحمراء". وفي المنطوق ٦ تشير "الآن" إلى نقطة في الزمن يبدو لنا مداها مقيدا زمنيا بوقوعها مع فعل في صيغة الماضي، ولكنها تبدو في المنطوق ٧ نقطة أطول مدى نسبيا من سابقتها لوقوعها في منطوق واحد مع فعل في صيغة المضارع.

تنوع "الآن" و "هنا" كما وكيفا كان من الوسائل اللغوية التداولية المهمة لبناء الرواية على لغة الحضور. وقد صرنا نرى الآن من الروائيين العرب من يضع هذه الإشاريات عنوانا لعمله، على نحو ما نجد في رواية عبد الرحمن منيف: "الآن.. هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى"، وأراد منيف بذلك أن يبين كيف تغدو حياة الإنسان العربي "هنا" و"الآن" كابوسا من الجنون والرعب والسجون.

الهوامش: ______

(١) انظر:

Interview with Jean _ Marie Le Clézio. Conducted by Tirthanker Chanda Academic and Contributor to "Le Magazine Littéraire.

المقابلة منشورة على شبكة المعلومات.

الشعرية والبناء السردي في رواية صحراء رواية لجان ماري ج لوكليزيو

لورديس كاريدو لوبث/ ت: هالة عبد السلام

عندما نُشرت رواية "صحراء" عام ١٩٨٠، وضعت حدًا فاصلاً في النتاج السردي الغزير لجان-ماري ج. لوكليزيو وقسمته إلى «ما قبل» و«ما بعد» ظهور هذه الرواية. وتشمل فترة «ما قبل» بدءًا من روايته الأولى البارعة "المحضر الرسمي" Le procés verbal ١٩٦٣، التي يظهر فيها جليا تأثير تيار الرواية الجديدة Nouveau roman، وهو الذي يتميز بهذه الكتابة المقتضبة والمحتدمة في صياغة عالم مفكك، والحكم عليه بنظرة لاذعة دون شفقة، والتي بدأت، على الرغم من ذلك، في دمغ موقفه منذ عام ١٩٧٨ عندما نشر أعمالاً مثل "موندو وقصص أخرى" Mondo et autres histories أو "المجهول على الأرض" L´Inconnu sur la terre.

أما فترة «ما بعد» فهي تعني سكونا سرديا أكثر، حيث تم إثراء الخطوط العريضة للمغامرة – طبقا لأجواء اللحظة l´air du temps في الثمانينيات في فرنسا- بصورة متوازنة مع عنصرين آخرين: الأول ما يمكن أن يطلق عليه صورة الذات، إذ أنها تقدم مغامرة داخلية، وجودية وفلسفية؛ والعنصر الآخر صورة الكتابة، حيث إنها تحوي تأملا حول عملية الخلق الأدبي. وبالتمازج الدقيق بين تلك الينابيع الثلاثة، فإن "صحراء" حققت اتزانا دقيقا ما بين، إذا سمح لي اللعب بالكلمات على طريقة ريكاردو Ricardou، كتابة الشرود وشرود الكتابة[1]، وصيغت في نص بصوت معلن مزدوج، فهو سردي كما هو شعري. والتأمل حول طرق مثل هذا المقتضى المزدوج ووظائفه، يشكّل الهدف الأساسي لهذا العمل والذي يشير إليه عنوان المقالة.

وليس هناك أدنى شك أن البناء الأساسي لـ "صحراء" هو في أساسه بناء سردي، حيث تُروى لنا حكاية – ولكنهما هنا حكايتان- وفقا لتتابع مكاني وكذلك سببي[2]. ولكن "صحراء"، في الوقت ذاته، تقدم هيمنة من الشعرية التي من خلال استراتيجية استطرادية

بعينها، أضفت على النص شحنة انفعالية أكبر، وصدى خياليًا أعمق، كما أضفت كثافة تصويرية خاصة رنانة وإيقاعية. كل ذلك أسهم في تشكيل عالم مروي خاص، منطلقا من طريقة فريدة للحلم وللإفصاح عن العالم بصورة أكثر حرية وأكثر جمالا. وهكذا أصبحت "صحراء" ليس فقط رواية تحوي في طياتها بعض عناصر شعرية، بل نصًا شعريًا طويلاً، متماسكا، يستعير من الشعر جزءًا كبيرًا من منهجه ومن تأثيره (Tadié, 1978:7). والشيء المثير للاهتمام، هو أن "صحراء" تبدو وكأنها توافقت بشكل دقيق مع تعريف القصيدة الذي قاله "جول سوبرفيل" Jules Supervielle في نصه الميتاتأملي: ونحن نفكر في فن شعري En songeant á un art poétique (١٩٥١:٦٢)، الذي يحاول فيه سن اختلاف بين القصة القصيرة والقصيدة: القصة تتجه مباشرة من نقطة إلى أخرى، بينما القصيدة، كما تصورتها دائما، تتقدم في حلقات محورية (م)[**].

ولا نستطيع أن ندع هذا التعريف يمر هكذا من بين أيدينا دون أن نعلق عليه. فصحيح أن في كل من القصة القصيرة والقصيدة هناك ارتقاء، كما يشير إليه علم الدلالة (القصة تذهب والقصيدة تتقدم)، وذلك بفضل ديناميكية الوحدة النحوية الكامنة في كل نص، وإن كانت ذا طبيعة مختلفة في كل واحد من النصوص. وإذا كانت القصيدة كما يشير إليها "سوبرفيل" تتقدم وهي تصف حلقات محورية، فمن المؤكد أن "صحراء"، من وجهة النظر الشكلية، تقدم جناسًا يعكس بصورة جلية التتابع التكراري لمستوى الحكي. فالجملة تتقدم بالرغم من الحشو المعجمي والدلالي، وقد تصل في بعض الحالات إلى حد المبالغة. وقد اخترنا مثالاً واحدًا لذلك له مغزاه فيما هو مُشيد في زيادة متواصلة لإسقاط حروف العطف والتي تُبرز التيمات المفتاحية للنص كاملاً بدءًا من التعبيرات الظرفية الحصرية وخاصة، الهدف الدائم للنشاط التشخيصي: البحث عن الحرية.

لم ينس أحد المعاناة، العطش، حرقة الشمس فوق الحجارة والرمل التي لا نهاية لها ولا للأفق الذي يتراجع دائما. لم ينس أحد الجوع الذي يضني، ليس فقط جوع الطعام بل كل أنواع الجوع: جوع الأمل، جوع الحرية، جوع كل نقص ومصيب للدوار تحت الشمس، الجوع الذي يدفع للأمام في سُحب من الأتربة بين خرق مهلهلة، الجوع الذي يدفع لتسلق منحدرات التلال حتى النقطة التي يهبط أمامه فيها عشرات بل مئات من تلال أخرى مثيلة (١٩٨٠:٥٦) (م).

وتمضي[٣] الرواية كما تمضي قافلة البدو الرُحل، في بطء ومشقة، في رصانة، لكن دون ارتياح، تلبية لرغبة هروب تحولت لبحث، نداء أفق حاضر حتى المنعة[٤]، فأقرت الحدود بين الشكل المرئي وعمق اللامرئي.

والسلسلة التكرارية للنص هي في تناغم مع ديناميكية سرده. ونتذكر أن النص يبدأ من خطي حكي في تناوب إيقاعي كامل، إلا أنهما في تزامن زمني زائف: فمن جهة، هناك النص الملحمي لهجرة وانهزام الطوارق من قبل القوات الفرنسية عام ١٩١٢؛ ومن جهة أخرى، وفي تسلسل تاريخي أبعد من ذلك بكثير، نجد حكاية "لالا"، فتاة الصحراء الأصيلة التي يتم بناء سرد حكايتها كرواية تعلم. في كلتا الحالتين هناك تجول مكاني، وهو على الرغم من خطاه الدائرية فإنه لا يعوق التنقل التقدمي للمركز كما حدث عند تجوال رجال "ماء العينين" عبر المغرب، أو مع سير "لالا" الشارد في مدينة "مارسيليا" حيث بدأت تسير وتسير، أولا وهي تدور في حلقات حول شارع "السلة" حتى وصلت إلى البحر (١٩٨٠: ٢٦٩) (م).

والطرق في "صحراء" ليست مستقيمة، بل متعرجة. ترسم حلقات حلزونية ديناميكية حول أماكن منتقاة بعينها حيث يمكن فيها احتواء كل الوجود واكتساب بُعد مقدس. هذا هو حال "ساقية الحمراء" حيث الطريق دائرية تقود دائما إلى حيث بدأت راسمة دوائر تزداد ضيقاً (١٩٨٠: ٢٤) (م). أو حالة مدينة "سمارة" التي أسسها الشيخ "ماء العينين"(*) في القرن التاسع عشر، والذي طرد منها فيما بعد عقب الانتشار الاستعماري الأوربي. أو حال القبر الذي يزوره "نور" ووالده بكل تبجيل والذي تحول مركزاً لقلب الصحراء والمنشأ – قلب الصحراء، ربما، المكان الذي بدأ فيه كل شيء في الماضي حين وصل إليه الناس للمرة الأولى (١٩٨٠: ٢٧) (م). أو المكان الذي تمعن فيه "لالا" النظر بكل قوتها إلى الرجل الأزرق، "السر"، فتحس بألاّ وجود للزمن. هذا الراعي الغريب ووجوده المتخيل الذي يظهر عندما تكون الشمس صافية والنور يسطع، فيلخص حرارة الصحراء وذكرى المحاربين، ذكرى وعتها ذاكرة أخرى سيطرت عليها دون أن تعرف (١٩٨٠: ٢٤) (م).

كل هذه الأماكن هي أماكن ساحرة، تشع قوة فتولد لغة جديدة قادرة على أن تشير إلى ما هو أبعد من الحقيقة، كما يوضحه نص "أشخاص من السحاب"، النص الذي كتبه حديثاً لوكليزيو مع "جيما" الفتاة ذات الأصول الصحراوية. وفي هذا النص يتم وصف قبر سيدي أحمد العروسي وكأنه: مكان مشحون بقوة غامضة، مكان صمت، وبالتالي فهو مشحون بالحياة، حيث نجد لغة أخرى (لوكليزيو و جيما، ١٩٩٧: ٨٠) (م).

فنحن إذن بحاجة إلى لغة أخرى لكي نروي أسرار العالم في تواطؤه الصارم مع الأنا. لغة تحوي قوة أكبر من الإيحاءات حيث تتعدى فيها الكلمات مقصدها الأوّلي. لغة قادرة على نسخ ونَقْل التاريخ والإشارة إليه كأنه أسطورة ونشر صداه على نحو غير محدد في سلسلة لانهائية من الجمل يمتزج فيها الحلم والحقيقة، الحاضر والماضي، الدنيوي والديني. وبالفعل فهذه هي إحدى أكبر رهانات "صحراء"، من بين رهانات أخرى كثيرة سنتطرق إليها لاحقاً.

ألمحنا من قبل إلى أن طرق "صحراء" ليست بالمستقيمة، وكذلك سطور جملها. ومع ذلك، فبَيْنَ ثنايا انسياق الرواية الظاهر وتحت شكلها المُجَزَّأ، هي تقدم معماراً متقناً، بناءً

تامًّا، قائمًا على وحدة الدلالة والفعل. هو التحام نووي يجد كل عنصر فيه آلاف الأصداء المنثورة في كل صفحة.

وكما أشرنا، كذلك، فالبناء السردي في العمل قائم على حكايتين متوازيتين متقابلتين، أي في طباق، وموزعتين على متتاليات تسع كيار تتعاقب في إيقاع ثنائي لا ينقطع إلا مع موت "رادكس" (المتتالية السادسة). وهذا المشهد وإن كان في ظاهره مشهدًا مستقلاً تعسفيًا إلا أنه يقدم — على أصعدة الفاعل، والتيمة والرمز — صلات قوية مع الحكايتين: فـ"رادكس" من ناحية، أقام علاقة صداقة مع "لالا" ثم تصدمه سيارة فيموت أمام عينيها، هذا الجو المفعم بالحزن هو صورة مسبقة لأحد نصوص لوكليزيو اللاحقة والتي تحمل عنوان "الجولة" La Ronde. ومن ناحية أخرى، فإن موت هذا المتسول المارسيلي، في علاقة مقابلة مع "ماء العينين"، يدمغ اللحظة التي يرتكز عليها العمل، ويشير إلى حركة العودة: وهو عندما تقرر "لالا" العودة إلى الصحراء، وكذلك عندما يبدأ الرجال الزرق في الانسحاب باتجاه الجنوب. وهذا التغيير في الأحداث الرئيسية يشير إلى ديناميكية الذهاب والإياب، التي تم الإعلان عنها بصورة توقعية في المتتاليات الأولى. وفي البداية، وخلال تراتيل "ماء العينين"، أحس "نور" في أعماقه بوخزة سريعة كحد الموسى، أحس بأقصى درجات القلق المبهم (٦٣: ١٩٨٠) (م)، واستشعر قدر قومه المأساوي. أما نعمان فمن جانبه أخبر "لالا" بشيء سوف يتحقق: أنتِ.. ستذهبين. ولسوف ترين كل هذه المدن ثم تعودين إلى هنا مثلي (١٠٤: ١٩٨٠) (م). وبعدما جابت "لالا" كل المدن التي حلمت بأسمائها وهي طفلة، رجعت مرة أخرى إلى الصحراء، حضور حتمي، لكي تلد بجانب شجرة التين ذات الأبعاد الكونية، تلد حياة جديدة يُضمن بها البقاء والدوام.

أما إيقاع النص الذي يقوم على المحورين الحكائي والتيماتي، اللذين يحددان الأجزاء، فهو على النحو التالي A-B-A-B-A-C-A-B-A: حيث تشير A إلى الحكاية المأساوية للرجال الزرق، وB إلى حكاية "لالا"، C تمثل انقطاعًا في تطور الشخصيات وفي التيمة فيما يخص التناوب[1] الثنائي السائد وذلك عن طريق إدخال خط لحني جديد لا يدوم كثيرًا.

يجدر بنا أن نفكر أن التتابع السردي قائم على تراتب وتنسيق بليغ كأنه عَروض الشعر، حيث إن كل فصل من فصول الكتاب يشكل وحدة مقطعية، ويكمن داخل كل وحدة ترتيب مركب من الإيقاع. إذن يمكن لنا أن نتحدث عن وجود بنية عَروضية مركبة تتوافق بصورة تامة مع الشكل السردي.

وهذا ليس بالغريب لو تذكرنا أن الرواية قد استطاعت الدمج بين التتابع وتناسق النظم في بنائها السردي الأساسي، ولم يحدث ذلك فقط منذ "الرواية الحديثة" بل قبل ذلك بكثير، وإن كانت هذه الأخيرة هي التي أظهرته على العالم كله[2].

وإذا كان النظم يخضع أساسا لهيكل صوتي، فإن الرواية بدورها تقدم حشوًا لا يسود فقط ترتيبها الاستطرادي، بل كذلك صورها السردية. ولا يكون هذا على المستوى الميكروبنائي

اللغوي فقط، بل يمتد إلى المستوى الماكروبنائي كذلك. وبذلك وكما يشير "ج.ي. تاديه" J.Y.Tadié، يتم وضع: نظام من الترديدات، والاستعادات، ومن التقابل يعادل على نطاق واسع الطباق والجناس والقافية (١٩٧٨:٨) (م).

ودراسة الإيقاع التتابعي الناتج من وجود حشو صوتي ونحوي، وكذلك دلالي وموضوعي، يحملنا إذن إلى إثبات ثنائي.

فمن جهة، يقدم النص ثوابت خاصة بمعمار عَروضي نماذجه من القافية والتكرار والتوازي و"الليتموتيف"(***)، فتتحول كل وحدة سردية مستقلة إلى مسودة "رومانسيه"(****) والذي يمكن أن نفهمه كما نفهم الشعر الملحمي الغنائي ذا الطابع الموسيقي. وذلك بالضبط – وأعتقد أنه ليس محض صدفة– هو العنوان الفرعي لعمل لو كليزو "قلب يحترق وحكايات أخرى" Coeur brûlé et autres romances. وهي "رومانسييه" وليست حكايات أو متنوعات أو فصولاً أو أخبارًا، كما أتى في عنوان القصص القصيرة التي تم نشرها من قبل[٨].

ونذكر في هذا الصدد، أنه في أحد "الرومانسيه" هذا والذي يحمل عنوان البحث عن المغامرة Chercher l´aventure، يظهر صدى واضح لصورة "لالا" في شكل تناص ذاتي:

> ويجن الليل ويأتي معه ذكريات البدو الرحل، شعب الصحراء وشعب البحر (...) إنها تنتمي لشعب البدو القديم، شعب الصحراء والماء والرمل، شعب الكهوف والوديان، شعب الغابات والأنهار. إنها تنزلق في الليل. إنها تبعد (٨٧ – ٩٠: ٢٠٠٠) (م).

أما من الجهة الأخرى، فالنص يقدم خصائص تماثل خصائص المقطوعات الموسيقية. فمنذ اللحظة الأولى التي ينبني فيها العمل انطلاقاً من تعدد صوتي في تواز ومقابلة، فإن النغمتين الموسيقيتين الرئيستين – أو خطي الحكي– تعزفان كُلٌّ على حدة في حرية، دون أن يتركا تقديم عناصر مشتركة، تأملية سواء على النطاق الإيقاعي أو الفاعلي أو التيماتي.

وإذا كان الأمر كما يقول ميشيل بوتور Michel Butor في "مساحة الرواية" L´Espace du roman: أن معظم المسائل الموسيقية لها ما يقابلها في نسق الرواية (بوتور، ١٩٦٤:٤٢) (م). فعلى ذلك يمكن بالطبع قراءة "صحراء" كنوته موسيقية وضعت بدءاً من تقنية طباق متقنة وبناء دائري.

ويجب علينا ألا ننسى أن هذا العمل يقدم بالطبع شكلاً دائريًا واضحاً يصل بين البداية والنهاية. ففي المقام الأول، تظهر إيماءات وإشارات مكانية وتأريخية محددة: حركة خط السرد الأول، أو حركة النغمة الأساسية، تبدأ في وادي "ساقية الحمراء"، في المنطقة الإسبانية القديمة في جنوب المغرب والتي كانت تعرف بنهر الذهب، خلال فصل الشتاء ما بين الأعوام ١٩٠٩–١٩١٠، والتي امتدت إلى ١٩١٢، الوقت الذي انهزم المتمردون في أغادير وتعزز فيه نظام الحماية الفرنسية. هذا التدقيق في الزمن والذي يستند إلى التاريخ يتعارض في الوقت نفسه مع البُعد الحلمي للبداية، حيث تظهر صورة الطوارق كما لو كانت حلمًا:

لقد ظهروا كحلم على قمة الكثيب. يكاد يحجبهم ما تثيره أقدامهم من غبار. وبدءوا يهبطون إلى الوادي في بطء يتبعون طريقاً مطموراً لا يكاد يرى (...) لقد مضى هذا الرهط فوق الجبال دون ضوضاء، في بطء دون أن ينظروا إلى أين يذهبون (لوكليزيو، ٧:١٩٩٧) (م).

وبعد أربعمائة وأربعين صفحة، تأخذهم النهاية في إعادة تكرار سردي للكلام:

في كل يوم، وبنفس الإشارات يمحون آثار نيرانهم ومخلفاتهم من قاذورات متجهين نحو الصحراء، يؤدون صلواتهم دون كلام. لقد ذهبوا وكأنهم في حلم. وهكذا اختفوا (لوكليزيو، ٤٣٩:١٩٩٧) (م).

والبناء الدائري لا يعني البتة الإنتهاء الفعلي للأحداث[٩]، بيد أنه سيُفهم أنه سوف يعاد تكرار النص المنتهي. وزمن الفعل في الماضي المستمر يشير إلى ذلك، في تناقض مع تصريف الفعل المحدد في المضارع التام المركب الذي يبدأ به النص (لقد ظهروا Ils sont apparrus) ولا يمكن للنص أن ينتهي، وذلك لما جاء في أحد الجمل الأخيرة التي تم إسقاط حروف العطف بها، وهو ما يمكن أن نجد فيه صدى للتناص مع "بودلير" Baudelaire:

لا نهاية للحرية فهي واسعة كالأرض، جميلة قاسية مثل الضوء، رقيقة كعيون الماء (لوكليزيو، ٤٣٩:١٩٩٧) (م).

والنص ينفتح ثم ينغلق[١٠] ظاهريا حتى يصل إلى درجة التلاشي باللغة السينمائية، في صورة واحدة لحلم مستمر (وذلك بصورة صريحة من خلال المقارنة التي تتكرر مراراً على مدار الرواية: كحلم[١١]. وضمنيًا، من خلال عناصر بيئية: ضباب/ صور غير محددة/ بطء حركة/ صمت). وتزداد الرؤية وضوحاً كلما توغلنا في النص، وكلما تقدمت القافلة إلى أن تصل إلى وضوح وضياء يعميان البصر، ربما كان مفرطاً في الواقعية، ثم يعود ويتلاشى رويداً رويداً.

ولابد أن نبرز هنا أهمية عنصر الحلم وانسياقه في رؤية الأحلام ذات الطابع الوهمي الذي يرجع لشدة تأثُّر لوكليزيو بـ"لوتريامون" Lautréamont وشدة أعجابه[١٢] به، ولتعلمه منه الكثير من دروس الكتابة، وهو ما يصرح به لوكليزيو نفسه.

وما يجب إبرازه كذلك هو الوصول إلى أن تصبح اللغة أداة الحلم، من خلال التطور الكبير للمقارنات كوسيلة نحوية، إذ إنها الصورة المفضلة للتشبيه[١٣].

و"صحراء" مليئة بالمقارنات، فهناك أدوات التشبيه (مثل، كـ) وهي أدوات الوصل الأكثر استخداما، ثم يتبعها صيغ الوصف (يشبه هذا، يبدو مثل) ثم الأفعال (بدا كـ، ظهر

مثل). وفي بعض الأحايين فإن هذه الأدوات تشير إلى حركة كونية ذات طابع تحولي يصيب الإنسان كما يصيب العالم، ويصبح فيه كل شيء قابلاً للتبادل:

ومن بعيد، يتراقص السراب بين السماء والأرض، تبدو مدن بيضاء وأسواق وقوافل من الإبل والحمير محملة بالمؤن، وبأحلام لا تتحقق. وحتى الرجال كانوا يشبهون السراب، ذلك لأن الجوع، والعطش، والتعب قد أوجدهم فوق الأرض القاحلة (لوكليزيو، ٢٤: ١٩٨٠) (م).

فربما لم يعد ينتظر شيئا، أو يعرف شيئاً، صار هادئاً ساكناً كالـ"صحراء". صمت، سكون، غياب (لوكليزيو، ٣٢: ١٩٨٠) (م).

مما يُستشف من هذين المثالين أن الفضاء الصحراوي الذي تظهر عليه حركة الراوي المتخيلة، تحول إلى ما يشبه الشاشة، انعكست عليها صور تراكم بعضها فوق بعض مرات عدة. عالم خاص من الإبداع شديد الصغر، مكوناته الأساسية الزمان والمكان، ويعتمد على نظرة قوامها المجاز. إذ إن جوهر "صحراء" ليس تقديم فضاء زمني كان موجودا من قبل، بل إبراز إحداثيات جديدة ولّدتها استعارات الواقع. وهذا ما يشير إليه جاتون بيكون Gaetan Picon في كتابه استخدامات القراءة L'Usage de la lecture:

ما كان الجوهر ليكون إذا كانت الأشياء سجينة تتابعها المكاني وتشتتها الزمني. فالجوهر ليس لحظة من الماضي ولا نقطة في الفضاء، وعلى ذلك: فهو ليس إلا حركة مجازية للّحظة الراهنة تجاه ما قد ولّى، من هنا تجاه الآخر. فالجوهر مجاز الزمان والفضاء، هو استعارة الواقع (م).

ويأتي عنوان "صحراء" بصيغة التنكير ليخبرنا أن المحور الزمني الذي يقوم عليه العمل قد اكتسَبَ بُعدًا تجريديًا، كما أنه على الرغم من وجود أسماء مدن حقيقية عديدة يمكن الاستدلال عليها جغرافيا، فإنه أوجد ما يمكن أن نطلق عليه صورة متخيلة أصيلة. وتشكل "ساقية الحمراء" نواة المكان، مقصد الوصول، ونبتة رحيل كل الأشخاص الذين حكم عليهم بالتيه والهيام على وجوههم. هناك في تناقض ظاهري تسكن ذاكرة شعب سلفية، وهناك تجد أحلامهم المأوى. ولكن ذاكرة الشعب التاريخية هذه، هي أيضا ذاكرة كلامهم، إذ إنهم — وكما يوضح لوكليزيو صراحةً في كتابه "أناس من السحاب" Gens des nuages — على طول طريقهم، سيجدون وادي الساقية الفسيح، وهناك سوف يروون ملحمتهم، ويَصيغون موسيقاهم، ويَنْظمون شعرهم (م).

والمكان ليس فقط أصل الإدراك الحسي والتذكر، بل هو أيضا أصل الكلمة والموسيقى. فالحفاظ على روح المكان (كما يقول بوتور Butor) قادر ليس فقط على توحيد طاقة الكون

بصورة مذهلة أو على حشد آثار التاريخ، بل هو قادر على استعادة أصداء الكلمة المفقودة التي نثرتها الرياح وأخفتها كثبان الأجيال. الفضاء ليست له خاصية مادية، يبدو أنه يُقدَّم من خلال أسلوب انطباعي يعتمد على لمسات جزئية منثورة ببساطة، خطوط تنتشر في انسياق متجانس. ويغلب على وصف هذا الفضاء وحدات دلالية مثل /فارغ/، /غياب/، /سكون/، /عراء/، /ضياء/، فيساعد ذلك، من ناحية، في السبح في عالم الخيال المهيأ للمادة الغامضة الفارغة، ومن ناحية أخرى، يساعد على إدراك الفضاء المعاكس حيث الرغبة في البقاء على الحياة يستلزم جهدًا فوق طاقة البشر، وذلك كضرب من ضروب التطهير. هو إذن نظام الـ"صحراء" الفارغ، حيث كل شيء جائز، حيث المضي بلا ظل إلى حافة الموت (لوكليزيو، ١٩٨٠: ٢٣) (م).

وعندما نتناول الأمر من وجهة نظر البناء المجازي، فمن جانب، سنجد أن سعة اتساع الرمال تقدم تجانسًا مع اتساع المحيط في اتجاه المشاركة، ومن الجانب الآخر، مع تهويمات دائمة تتأرجح بين أرض-ماء، ماء-أرض.

فمن حولهم، وعلى مرمى البصر، هناك قمم الكثبان الرملية المتحركة، أمواج الفضاء التي لا يمكن معرفتها. (ص، ٢٣) (م).

فالـ"صحراء" كالبحر، بأمواج الريح فوق الرمال الجامدة مع زبد أعشاب حارقة، وأحجار مفلطحة (...) يسير الرجال في الـ"صحراء" وكأنهم سفن في البحر، لا يعرف أحد متى سيعودون (...) فيموتون غارقين في الرمال، يموتون ضياعا كما تضيع السفن في العواصف، وتحفظ الرمال أجسادهم. (ص، ٢٠٩) (م).

ومن الجانب الآخر، وإن كان بصورة أقل، نجد تهويمات أرض-سماء في صور كونية تقابلية تسودها الوحدة الدلالية /ضياء/ – وجود دائم على مدار الرواية – انطلاقا من وحدات زائدة مثل شرر، يأخذ بالأبصار، يبرق، يتلألأ، وتنتهي بتشكيل صياغة مبالغ فيها غالبا: أرض فسيحة كالسماء، كم هي خالية، كم هي مضيئة (ص، ٢٠٩) (م).

لازمة أخرى تتكرر في صور الفضاء الصحراوي هي /الصلابة/، إلى الحد الذي اكتسب فيه المنظر العام خصائص معدنية انعكست، في تأثير تبادلي مجازي شخص-فضاء، في لون بشرة الطوارق وشعرهم النحاسي، أو في نظرتهم المتقدة: (وجوههم وشعورهم النحاسية، عيونهم السوداء تشبه قطرات من المعدن، وعكست أعضاؤهم صلابة وقسوة الفضاء، إلخ.) (م).

وفي أول صور النص الخيالية، تشاركت الشخصيات مع الـ"صحراء" في صلابتها فبدت كانبعاثات من المكان حتى تحولوا إلى تماثيل (لقد ولدتهم الـ"صحراء"):

كانوا رجال ونساء الرمال، الرياح، الضياء، الليل. كانوا يتراءون كما في حلم على قمة الكثيب، وكأن السماء بدون سحب قد ولدتهم، وكانت أضلاعهم تحمل صلابة الفضاء (لوكليزيو، ٩:١٩٨٠) (م).

وإذا ما نظرنا إلى الـ"صحراء" من خلال منشور يتماثل فيه المعدني والصخري، فإنها ستبدو بيئة عدائية، قاسية. أما ثبات الصلابة ومعدنية المادة هذه، التي غالبا ما تكون في تواز مع هندسة تخطيطية للفضاء، فهي تتناوب على مدار النص في تفاعل عكسي مع الحياة والحركة، فيتحدد إيقاع متعاقب للديناميكية المتخيلة التي تقترن فيها أوقات احتدام مع أوقات أخرى يُشَلُّ فيها الكون في تجميد مفاجئ للصورة. وفي هذه الأحايين يحدث كما لو أن الحياة قد توقفت عن الحركة وعن الكلام، وتحولت إلى حجارة (٢٨: ١٩٨٠) (م).

وعلى ذلك، فليس من الغريب أن يحدث شلل أو إلغاء للحدث الزمني في بعض اللحظات التي يكون الفضاء فيها إما «خارج الزمن»، أو أنه يضغط كل الحيز الزمني، فيبدو أمامنا تأثير من التراكب المذهل:

هنا، عند ساقية الحمراء، فإن الماضي ليس هو الماضي، لقد أضيف إلى الحاضر كسحابة تراكبت فوق سحابة أخرى. (أناس من السحاب، ٧٥) (م).

ويعج النص بأمثلة من صور الانصهار والتراكب على النطاقين المكاني والفضائي. وخير مثال لهذا التراكب الفضائي هو تصوير رقصة "لالا" الجامحة في المرقص الباريسي، حيث نرى كيف أن هذا المكان الخانق والمزدحم اكتسب بُعدًا منفتحاً كالفضاء الصحراوي. وذلك من خلال دلالات واضحة، جلية لا تدع مجالا للشك وتعكس موقف الراوي الأيديولوجي، والذي يتوافق هنا مع كلام المؤلف:

ففي الصالة الكبرى، لم تعد هناك كل هذه الحوائط، والمرايا، والأضواء. لقد اختفوا من دوار الرقص، تلاشوا. لم تعد هناك كل هذه المدن التي لا أمل فيها، هذه المدن الهاوية، مدن المتسولين والعاهرات حيث الشوارع فخاخ. حيث المنازل قبور. لم يعد الآن هناك شيء من هذا (...) فالآن، حول "لالا حواء" توجد مساحة لانهائية من الأتربة والحجارة البيضاء، مساحة حية من الرمال والملح، والكثبان الغامضة. كما كان في الماضي، بعد طريق الماعز، هناك حيث كل شيء يبدو متوقفًا، كما لو كنا في نهاية الأرض، تحت صفحة السماء، في مهب الريح (٣٥٦: ١٩٨٠) (م).

ورغبة "لالا" في استعادة زمن من السعادة قد ولّى – «السعادة» هو أحد عناوين أجزاء هذا الكتاب – يسمح بالسبح في خيال الـ"صحراء" انطلاقا من تراكب صور تتلاشى فيها حدود الفضاء الحقيقي كما يتوقف مرور الزمن وتكتسب اللحظة الراهنة البُعد اللانهائي.

وهكذا فليس من الغريب أن يقابل الأماكنَ المميزة أوقاتٌ مميزة تحقق وقفات من النشوة في حركة الأحداث. فهي تلك اللحظات التي يتشارك فيها مع العالم كلية في وقت بعينه، في سراب حُلم من **الوحدة والشمولية**، التي تعتبر من أهم خصائص أعمال لوكليزيو، وحيث الشخص يحاول ببسالة أن يستحوذ على الأرض، وأن ينتزع "نور" السماء، ويلتهم كل شيء: الفضاء، الزمان، الأرض، وحتى نفسه (لوكليزيو، الأرض المحبوبة، ١٠٦) (م).

ومن بين الأمثلة العديدة التي تقدمها "صحراء"، نتوقف عند اللحظة التي يتطلع فيها "نور" إلى القوة الأرضية التي تعيده إلى زمن سحيق وذلك عندما كان منحنيا على الأرض بالقرب من القبر المقدس. فهذه لحظة التحام تام بين إنسان-كون، يشكل فيها الإنسان والأرض والفضاء كلاً متكاملاً، يشتركون دون تصدع في الحركة الكونية:

> في مكانهم، كان هناك ذلك التيار الغريب الذي كان يهتز في الأرض المختلطة بالدم، هذه الموجة، هذه الحرارة. لم يكن ذلك يشبه أي شيء على الأرض. كانت قوة مباشرة، دون تفكير، كانت آتية من باطن الأرض متجهة نحو أعماق الفضاء، وكأن رباطًا غير مرئي وصل جسد الرجل المدد وبقية العالم (١٩٨٠: ٣٠) (م).

وبالفعل فإن هذه القوة الكونية، وهذا الاهتزاز العميق، هو ما يجب أن تكون الكتابة قادرة على إدراكه من خلال الإشارات والكلمات:

> الكتابة من أجل حماية الزمن، وحماية المكان، وصيانة كل ما هو موجود من خلال الإشارات الرقيقة والقوية (...) إعادة كتابة الحاضر، جعل ما لا يمس ملموسا، انتزاع ما هو حاضر الآن وينقضي، وتسميتها للأبد (لوكليزيو، ١٩٦٧: ١٩٨) (م).

وهذا هو القصود، المقصود تسميتها للأبد، وذلك لأن الوسيلة الوحيدة الأصيلة للأمساك باللحظة هي تسميتُها. فتسمية الأشياء تسهم في إعطائها كياناً في حينه، في منحها وجودًا من خلال مادية الكلمات وجعلها تدوم من خلال الكتابة، وحفظ أثر النص حتى لا تمحوه الرياح الخوانة. وفي هذا الشأن، فإن الفضاء الصحراوي لا بد من قراءته كصفحة كبيرة بيضاء، تقوم الكتابةُ عليها بالبحث عن أفق من الكلمات، حاملة على عاتقها مغامراتها الخاصة الذائعة. نقلة تجاه الرصيف الآخر من السطر، تجاه مكان آخر مهمل دائما، قدرٌ لا يمكن تجنبه.

ويتحتم علينا أن نتحدث عن توازي المعنى الرمزي بين الطرق في الرمال والطريق الموجود في الرواية، وعلينا كذلك، أن نتطرق، كما فعلت جاكلين ميشيل Jacqueline Michel في موقف في قصة للصمت Une mise en récit du silence، إلى مسار ضوضاء

الكلمات وأثرها في الفضاء الصامت للنص. فلن تكون "صحراء" إذن إلا استعارة رقيقة لعملية كتابة لو كليزو في شكل نص شاعري.

وفي النص سنجد تخطيط طريق تم البحث عنه بينما يتم تشييده، ويتم تشييده بينما يُعاش وبينما يتم تأمل العالم من خلال نظرة انفعالية ضمنية شديدة الاهتزاز. وتقطن الشاعرية هذه النظرة التي تتخطى الواقع لكي تحلم به في تهويمات مناظرة، يتلفظ بها راوي تشرب من الأحلام والإيقاع، يقذف بالحجر ثم يخفي يده، يحتمي هنا خلف نص مبهم، حر بطريقة غير مباشرة وتكمن وجهة نظره(*****) الرئيسية في الشخصية، سامحا بذلك أن يقدم للقراء نتاج تخيله وفانتازيته الناتجين عن احتكاكه الباشر والأصيل مع العالم. هي نظرة تتابع الألم بما هو بعيد، ما هو على الجانب الآخر للواقع الطبيعي والواقع التاريخي وذلك عن طريق الاندماج والانصهار في الحلم العالمي للأدب.

وهناك فقط بعض الأثر لا بد من تتبعه، حدسي أكثر منه ملموسًا، خطوات كثيرة لا بد من المضي فيها وهي تمثل المغامرة الكبرى لتشكيلها: بصبر، ومثابرة، وشجاعة، وشيء من الإلهام وكثير من البصيرة. ففي "صحراء"، السفر عبر الـ"صحراء" يمكن مقابلته رمزيا بهذه الأرض الجديدة الموعودة والتي هي كل عمل تم إنجازه، خط طريقه البطيء، يعادل صيرورة الكتابة واكتشاف أماكنها الرئيسية، هنا هو حيث تظهر وتتفتح الرموز، فتحقق ليس فقط وجود قوة انفعالية بل حماسًا لا يمكن التعبير عنه إلا بالطريق الشعري. وكما قيل في أناس من سحاب: عندما ننزل باتجاه "ساقية الحمراء" آتين من "سمارة"، فإننا نحس بتأثير آخر، أقوى بكثير، نوع من الحماس (لوكليزيو، ١٩٩٧:٦٣) (م). وعلى ذلك، ينكشف طريق مميز هو الذي يجمع بين حياة وكتابة، ذلك الذي يسمح بالوصول إلى نظام آخر روحاني ومقدس: نحن نمشي في الصمت كما نمشي بمفردنا على الطريق الأبيض (لوكليزيو، ١٩٩٧:٣٩) (م). ولكي نجوب طريق التطهير الأبيض، الذي هو أيضا صفحة بيضاء للكتابة، فلا بد من نظرة متفحصة قادرة على احتواء العالم في نفس الوقت الذي نخطو عليه، وهي مثل لحظة قص يدلي فيها بشهادته، فيحول الصورة إلى كلمات ويجعل الرواية تطفو من العدم ومن الصمت: وإذا كان جول سوبرفيل (١٩٥١:٦٢) يقول:

> القصيدة تنتظر ونحن خلف ستارة سميكة من الضباب، ويكفي أن نبطل كل الاحتمالات حتى تستقيم لنا هذه القصيدة (م).

ففي هذه الحالة، القصيدة التي تظهر من الضباب تحمل اسم "صحراء": فقط كان علينا أن ننتبه للسراب ونصوغه بالكلمات للأبد.

الهوامش:

(*) عنوان المقال بالإسبانية:
Poeticidad y narratividad de Désert de J-M.G. Le Clézio
الكاتبة: Lourdes Carriedo López

وهو منشور في الملتقى: الدراسات الفرنسية والفرنكوفونية. من مطبوعات جامعة "لا ريوخا" La Rioja، في المجلد الأول عام ٢٠٠٤، في الصفحات ٤٨٥–٤٩٨.

(١) سوف نستعمل، مع تغيير بسيط، لعب جون ريكاردو بالكلمات، والذي انحاز في الرواية الحديثة إلى مغامرة الكتابة بدلا من كتابة المغامرة. أما بالنسبة لـ"لوكليزيو"، فهذان الطرحان لهما معنى متوازن.

(٢) كما هو معروف، لكي يكون هناك بناء سردي فلا بد من وجود تتابع في الأحداث يقوم بها أو يعاني منها فاعل، والذي عن طريق نزاع مطروح أصلاً، يصل إلى حل ما ويخضع عامةً لمنطق السبب – النتيجة. فالزمنية والسببية في علاقة لما يحدث يشكلان، على هذا، عنصرًا أساسيًا في النص السردي.

(٠٠) النصوص الواردة في المقال باللغة الفرنسية قمتُ بترجمتها، ووضعتُ حرف الميم بين قوسين للإشارة إلى المترجمة (م).

(٣) هذه العلاقة الوثيقة بين إبداع وحكي يجعلنا نفكر في التأمل الكامل بين عملية كتابة لوكليزيو وتخيله، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار كلمات آلان جوفرو Alain Jouffroi: لوكليزيو يكتب كرجل يمشي معصب العينين بإيقاع منتظم، خشن، صارم، صلب، بلا انقطاع بوقع حيوي. (كلام ذكره بيير لوست Pierre Lhoste في محاورات مع ج.م.ج.لوكليزيو، ميركور دى فرانس Mercure de France، ١٩٧١، ص: ١٥).

(٤) والأفق يمثل الازدواجية الخاصة بالصور الرمزية. وفي هذا الصدد، نعود لدراسة ميشل كولو Michel Collot الشائقة تحت عنوان: الشعر الحديث وبناء الأفق، حيث يمضي من ازدواجية صورة الأفق: (العالم محسوس ومَعِيش) لا يقدمون إلا كأفق، أي من خلال وجهة النظر الخاصة للفاعل، وحسب ما يقوله بين ما هو مرئي وما ليس كذلك، وبين تشييد بناء، أو فتح فرص لا تنضب من الترددات (١٩٨٩. ٧). وجود أساسي في "صحراء"، فصورة الأفق تنسق بإتقان الأبعاد الثلاثة: الزمني والوجودي والكتابي.

(٥) "ماء العينين": هو لقب الشيخ مولاي أحمد بن محمد الفاضل الموريتاني.

(٦) ويكفي أن نتصفح الكتاب لكي نلحظ تعاقبًا واضحًا في الشكل الطبوغرافي للتسلسل، وذلك حسب تيماتها: فالساحة أكبر وأكثر منطقية بالنسبة لملحمة الطوارق المأساوية، بينما المساحة في حكاية "لالا" أقل بكثير ويرجع ذلك إلى حجمها الطبوغرافي في النص السردي.

(٧) ولنتذكر ما أكده جان ريكاردو (٧٦:١٩٧٣): القافية المتجاهلة بشكل واضح في الشعر المعاصر، وجدت بصورة عامة ودقيقة وعلى كل المستويات، مجال عمل في السرد الروائي الجديد.

(٠٠٠) Leitmotiv: "ليتموتيف" هي كلمة ألمانية الأصل. وهو مصطلح موسيقي يُقصد به موضوع لحني يظهر طوال القطعة الموسيقية. أما بالنسبة للأدب فهذا المصطلح يطلق على كلمة بعينها، مصطلح، بيت شعر أو صورة شعرية (تصوير، استعارة، رمز) يُعاد ظهوره على فترات في عمل ما (م).

(٠٠٠٠) Romance: هو ضرب من ضروب الشعر الإسباني الشعبي (م).

(٨) من الجدير بالذكر أن أسماء أعمال لوكليزيو المنشورة حتى الآن، تتباين بشكل جوهري على ضوء منحى شعري يتزايد باضطراد في علاقة وثيقة مع رؤية كونية: موندو وقصص أخرى Mondo et autres histoires(١٩٧٨)، الجولة وحقائق متنوعة أخرى La Ronde et autres faits divers (١٩٨٢)، الربيع وفصول أخرى Printemps et autres saisons (١٩٨٩)، قلب يحترق وحكايات أخرى Coeur brûlé et autres romances (٢٠٠٠).

(٩) مثل الحكاية الأسطورية للرجال الزرق، فإن حكاية "لالا" تقدم حركة دائرية، حيث إنها تبدأ بسيرها الشارد عبر كثبان قريتها، حيث تعيش طفولة حرة وسعيدة، وتنتهي بعودتها من رحلتها الفاشلة في المدن الأوربية التي يفترض فيها التحضر وذلك لكي تلد من جديد كائناً حُرًا، والحلم الذي سيحمل للمستقبل. ويقدم العرض بناءً دراميًا كاملاً: مقدمة (تحمل عنوان "السَّعادة" Le bonheur)، الحبكة

(التجربة الفاشلة في المدينة الأوربية: "الحياة عند العبيد" La vie chez les esclaves)، وحل العقدة (العودة للصحراء).

(١٠) على ما يبدو ينغلق، فهو كما يرد في كتاب الهروب Le livre de fuites (٢٨٥ : ١٩٦٩): الحيوات الحق ليس لها نهاية. الكتب الحق ليس لها نهاية. ويتبع.

(١١) هذه الوحدة من المقارنات تظهر بصورة منتظمة في الأوقات الفاصلة للأحداث، ويحدث ذلك في عملية الإبداع الخيالية: مثلا في الأوقات التي تتقابل فيها "لالا" مع "حارتاني" في الكهف (أرادت لالا أن تصرخ، ولكن كما يحدث في الأحلام، لم يخرج صوت من حنجرتها، لم يخرج أي صوت (لوكليزيو، ١٤٠ : ١٩٨٠).

والحلم يعني كذلك، احتمالية التقابل مع عالم آخر، عالم أفضل من البصيرة كما يحلم "نور" في تبجيله لـ"ماء العينين"، الوسيط الأصيل: أحس وكأن كل شيء كان حلما... كان وكأنه خرج مرة أخرى من حلم لا ينتهي، حلم أكبر منه، يقوده إلى عالم آخر (لوكليزيو، 1980:244-245).

(١٢) من هذا الإعجاب ولدت المقالة التي تدور حول أعمال "لوتريامون" عام ١٩٨٧ تحت عنوان «حلم مالدورور Le rève de Maldoror».

(١٣) انظر دراسة "لويس جاستون إلدواين" Luis Gastón Elduayen: «الصياغة القياسية، شاعرية القياس» في Actes du Colloque internacional. Universitat de Valencia، ١٩٩٢

(٠٠٠٠٠) هو مصطلح ظهر في النقد الأنجلوأمريكي («The point of view», «The focus of narration»، وتحول في الإسبانية إلى: «punto de vista», «enfoque», «focalización» (م).

المراجع :

- AAVV. (1992): J.M.G. Le Clézio. Actes du Colloque internacional. Universitat de Valencia.
- BUTOR, M (1964): Répertoire II. París: Minuit.
- COMBE, D. (1989): Le roman et la poésie. París: Nizet.
- DEL PRADO, J. (1999): Análisis e interpretación de la novela. Madrid: Síntesis.
- FREEMAN, R. (1972): La novela lírica. Barcelona: Barral Editores.
- Le CLÉZIO, J.M.G. (1980): Désertl. París: Gallimard.
- Le CLÉZIO, J.M.G. - Jemia (1997): Gens des nuages. París: Stock.
- Le CLÉZIO, J.M.G. (1967): L'Extase matérielle. París: Gallimard.
- Le CLÉZIO, J.M.G. (1978): Un inconnu sur la terre. París: Gallimard.
- Le CLÉZIO, J.M.G. (1995): La quarantaine. París: Gallimard.
- Le CLÉZIO, J.M.G. (2000): Coeur brûle ei autres romamces. París: Gallimard.
- LHOSTE, P. (1971): Conversations avec J.M.G. Le Clézio. París: Mercure de France.
- MICHEL, J. (1986): Une mise en récit du silence. París: José Corti.
- PICON, G. (1960): L'Usage de la lectura. París: Mercure de France.
- RICARDOU. J. (1973): Nouveau roman. París: Seuil.
- SUPERVIELLE, J. (1951): Naissances. En songeant á un art poétique. París: Gallimard.
- TADIÉ, J.Y. (1978): Le récit poétique. París: P.U.F.

ف

المفتون لفؤاد قنديل تلك السيرة الروائية المتفردة

حسن فتح الباب

منذ السطور الأولى فى رواية (المفتون) للأديب فؤاد قنديل نتبين أنه ارتقى ذروة جديدة فى الهرم الإبداعى الذى جاهد طويلا فى سبيل تشييده بحيث لا يقاد فيه غيره ولا يستطيع غيره أن يقلده، فالرواية مزيج مدهش من الوقائع التى عاشها والأحلام التى راودته، من معابثات القدر وقساوة البشر، من الإحساس المرهف والفكر الفلسفى، وقد سماها الكاتب سيرة روائية لأنها سيرة ذاتية فى قالب روائى، تحكى عن أحداث ليست من نبع المخيلة، وإنما هى من صميم الواقع وكذلك أشخاصها، فهم حقيقيون بأسمائهم وصفاتهم وأفعالهم ودورهم فى مسار تلك الأحداث وأثرها فيهم. وهؤلاء الأشخاص يكاد بعضهم أن يكون متفردا لغرابة أطواره، ومنهم أفراد عائلة الكاتب الراوى حتى أنه وصفها فى ثنايا السرد بأنها [عائلة عجيبة] وإن انبثقت من صميم تراب مصر فى الريف والمدينة، هذا التراب الذى ولد ونشأ فيه وارتوى من نيله بناة أقدم حضارة فى العالم.

ويتفاوت أفراد هذه العائلة وأصهارهم وجيرانهم وكل من عرفهم الكاتب وعايشهم فى طباعهم وردود أفعالهم حيال صنيع الآخرين بهم أو صنع القدر، فمنهم من أوتوا حظا من العلم والثقافة، أو تجارب الحياة فى تقلباتها، ومنهم من اكتسبوا مالا أو حظوة استبدوا بهما، ومن سخروهما لخدمة الضعفاء. كما أن منهم الحمقى والأشرار. وأهم شخصية فى الكتاب هى بالضرورة فؤاد قنديل لأنه كاتب سيرته التى بدأت منذ نعومة أظفاره فى قرية تابعة لمركز بنها فى محافظة القليوبية حتى شبابه الباكر فيها ثم فى القاهرة. وهذه الشخصية مركبة مثل الكثرة الغالبة من الأدباء الكبار حيث يدهش قارىء سيرته ببعض وقائع حياته الأشد غرابة من الخيال وإن كانت حقيقية. وهى مزيج من المثالية والواقعية، كما أنها نموذج لكفاح ومعاناة جيل الخمسينيات والستينيات التى شهدتها مصر والأمة العربية

والعالم. ومن خصائصها استكشاف الطاقات الكامنة فى أعماقها واستنفارها لتحقيق أهدافها، شخصية فريدة تأتلف مع ذاتها وتختلف عن غيرها، مسكونة بالقلق مثل معظم المثقفين من أبناء جيلها فى تلك المرحلة، تطمح إلى المثال ولكن الواقع المعيش يشدها إليه وإن كانت لا تعرف طريق التنازلات، تلك إلى جانب وعيها الفردى وعيا جمعيا يشق الظلمات ويعرف أن هناك فجرا صادقا وفجرا كاذبا، وهو فى الحالين لا يستنيم إلى قدره بل يغالبه، فيكسر ما يعترض دربه من عثرات، فيسقط أحيانًا وما يلبث أن ينهض مثل الفارس القديم من كبوته أو الفينيق من رماد احتراقه. هكذا يجمع فؤاد قنديل كما تصوره سيرته الروائية بين قرار الحب الذى يضىء الفؤاد وبين أفق الفكر الواعى المتأمل فى حياة البشر ومصائرهم.

صورة جمال عبد الناصر

على كثرة ما قرأت عن جمال عبد الناصر أحد أعظم الأبطال فى التاريخ المصرى والعربى، وكيف تناول سيرته المؤرخون والأدباء والساسة، لم أجد جديدا من وجهة نظرى يضاف فى الحديث عن رؤية شعبنا لهذا البطل الشامخ إلا فى السيرة الروائية لفؤاد قنديل،وهو يصور فى معظم صفحات كتابه الملامح الخارجية والداخلية لابن الشعب العظيم، متماهيا معه، مفجرا أدق وأعمق الدلالات من مواقفه التى شهد الكاتب بعضها ومن دوره التاريخى؛ فقد هام فؤاد قنديل حبا وعشقا لكل ما يصدر عنه من أقوال وأفعال حتى تلك التى يدرجها أعداؤه فى الداخل والخارج فى عداد المثالب. ويكاد القارىء يسمع قلب هذا الأديب المتفرد فى أفكاره وصياغاته وهو يدق بين ضلوعه حتى يكاد يثب منها كلما شاهد عبد الناصر أو ورد ذكره.

يصف فؤاد قنديل عبد الناصر قائلا:[كنت أرقبه كأنى أرقب كائنا أسطوريا قادما من أعماق التاريخ]، كما يصفه بأنه: [ذلك الشاب المصرى الذى يشبه الحرية المقدسة، فقد اقتحم الفضاء الإنسانى المتكلس وقاد ثورة مع إخوانه ضد الملك، وقاموا بتوزيع الأرض على الفلاحين البؤساء]. ثم يعقد مقارنة بينه وبين جيفارا، ولا يكاد طيفه يغادره فى صحوه ومنامه، وكأنه الفردوس الذى يدميه فقده بعد أن أسدلت ستائر الظلم والظلام على الوطن والأمة بل على العالم الثالث ويكاد أن يقول الكاتب بل العالم كله. وتتخلل سيرة عبد الناصر معظم الأحداث والحوارات، فالمؤلف هو الشخصية الأولى فى الرواية وناصر هو الشخصية الموازية أو كأنهما ظلان لجسد واحد. ويبلغ تأثيره الذروة حين يقول فؤاد قنديل: (غمرنى خاطر مستبد أن هذا الرجل سيموت قريبا لأن معاناته فوق احتمال البشر).

ويسرد الكاتب الأحداث التى صنعها عبد الناصر وغيرت مسار التاريخ فى مصر والعالم العربى وإفريقيا، منذ اندلاع ثورة ٢٣ يولية حتى حرب الاستنزاف، مرورا بنكبة انفصال سورية عن مصر ونكسة ١٩٦٧، وذلك من خلال ما تنضح به ذاكرة المؤلف حيث تمتزج الذات بالموضوع والخاص بالعام وتتحد البذرة بالثمرة والعطر بالزهرة، وهو يستهل الفصل

الأول من روايته وعنوانه (خبطة الوعى) بالحديث عن بداية تعرفه على الرجل الأسطورى وكان فى العاشرة من عمره.

[أفقت من نومى العميق على لكزة مفاجئة، سمعت أخى الكبير (فوزى) يتسائل مستنكرا: كيف تنام وعبد الناصر يطلقون عليه الرصاص؟ هذا هو اليوم الذى يتعين أن أبدأ به "يعنى بدء كتابة سيرته الروائية"، لأنى استيقظت فيه من نومى الجسدى ومن شبه غيبوبة استمرت نحو عشر سنوات منذ ولدت، كان ذلك فى أحد أيام عام ١٩٥٤]. وتصور السطور التالية النواة التى أنبتت شجرة الفكر السياسى لفؤاد قنديل إذ يقول مخاطبا نفسه: [أفهمك فوزى الذى كان يستمع دائما إلى الراديو أن أحد رجال جماعة الإخوان المسلمين...].

صورة الأم

إذا كانت الصورة التى رسمها بقلمه الكاتب فؤاد قنديل لشخصية عبد الناصر قد زادتها جلاء وعمقا، فإن تلك التى رسمها الراوى لأمه لا تمحى أيضا من الذاكرة، فهى نموذج للمرأة التى تتسم برقة الزهر وصلابة الصخر، أم حنون ترعى أبناءها وزوجها وتضحى فى سبيل كل الأمهات، ولكنها تتفرد بطابعها الخاص، إذ تختزن من تجاربها فى القرى والمدن خبرات تكسبها مناعة فى مواجهة ما يصادفها وأسرتها من عقبات تحيل الورود إلى أشواك والماء الجارى إلى جليد والسماء الصافية إلى غيوم كابية، فهى بالفطرة الموروثة والخبرة المكتسبة كائن سماوى حينا، وأرضى حينا آخر، مما جعلها أجمل الخلق فى عينى ولدها فؤاد وقلبه، والنبع الصافى الذى يستقى منه إلهامه، فنراها فى كثير من صفحات الكتاب تشيع عبيرا من أنبل العواطف فيمن حولها، ولا تنحنى لأشد العواصف.

وقد تجلت سمات هذه الأم ولاسيما قوة شخصيتها ورهافة حسها فى موقفين تخلت فيهما عما عرفت به من هدوء وصبر، أولهما حين صفى زوجها أعماله تجارته بالقاهرة، وأصدر أمره بالانتقال مع الأسرة إلى القرية فى بنها، ليرعى والده فى محنة صحية ألمت به، رغم ما تسببه هذه النقلة المفاجئة من خراب للأسرة فى حاضرها ومستقبلها بعد أن استقرت وطاب لها العيش فى مصر. حاورته بمنطق سديد يدل على رجاحة العقل، وحاولت جاهدة، وهى تدافع عن حقها وحقوق أولادها، مستعينة بالصبر وبما يجمعهما من ذكريات العيش الهانىء الهادىء أن تثنيه عن عزمه، ثم تحولت من غيمة رقيقة إلى عاصفة مدوية حيث آثر الرفض، ولكنها رضخت فى نهاية الأمر، خضوعها لتعاليم الدين والعرف والعيش المشترك. فهى فى البدء والختام امرأة مصرية مثل شجرة باسقة تتشبث بجذورها.

أما الموقف الثانى فهو بكاؤها جمال عبد الناصر أشرف الرجال وأكثرهم وطنية حينما صك فجأة سمعها نبأ رحيله، إذ كانت كما قال الراوى تكن له حبا أقوى من حبها والديها، وقد ورث عنها فؤاد قنديل كما ورث عن والده هذه العاطفة الجياشة كما ورثها أيضا أخوه. وقد كانت مع أفراد أسرتها فى السينما حينما علمت بالفاجعة: [سالت دموع أمى وبدأنا

نزحف كالسكارى، تزاحموا عند الأبواب، اضطراب في اضطراب.. خبطت أمي صدرها وهي تقول: حبيبي يا خويا... ظلت تنادي: حبيبي يا خويا، موتوك يا حبيبي].

عالم المرأة

تناول فؤاد قنديل في سيرته الروائية عالم الأنثى من خلال العلاقة التي ربطته في طفولته وصباه بأمه(أصلانة) ثم بالفتيات اللاتي عرفهن، فصور ما يجيش في صدورهن من أحاسيس ورؤى وأحلام، محللا هذه العلاقة في ضوء ما ورثه وما اكتسبه من وعي تعمق بتوالي الأحداث وتعدد الشخصيات وتراكم التجارب والخبرات. وكان تصويره للشخصية النسائية من داخلها وسرد للتفاصيل الدقيقة ذات الدلالة عليها.

وكانت (كريمة) جارته هي حبه الأول في زمن المراهقة إذ كان في السادسة عشرة من عمره. ومن وحيها صاغ أبياتا شعرية أهداها لها، يقول عنها: [أحرص على القرب منها بكل وسيلة، فإن لم ألمسها شممتها، ولجسدها رائحة عطرة ليست ككل الروائح، كم تنفستها وغذيت جسدي وخلاياي، طويلا كنت أحدق في لحم الذراع وأنفذ في ذراته المثيرة. أتقلب داخل مراهقتي، فلا أملك مقاومة استراق النظر، وأكتشف ذلك الدبيب في صدري، ثمة نمل كبير أو مايشبهه يمشي تحت جلدي وفي أعضائي]. وتنتهي تجربة الحب الأولى بالإخفاق، فقد تزوجت كريمة، وإن كانت في أثناء مدة خطبتها تلتقي به وتسقيه من كئوس فتنة الأنثى اللعوب وتتسبب في رسوبه. وتضيء صفحات الحديث عن هذه التجربة بوصف سهرة أم كلثوم الشهرية، والتفاف الأسر المصرية حول صوتها المتدفق من المذياع، والنشوة التي تفيض بها قلوب هذه الأسر وتعبر عن هيامها بالفن الذي يصور الجمال في أسمى تجلياته.

أما الحب الذي انتهى بزواجه فكان مع (هند)، تلك التي كانت زميلته أثناء عمله موظفا في ستوديو مصر، فتاة مثقفة معتدة بشخصيتها تتأبى على مغازلات الآخرين ومراوداتهم، وتشاركه في عشق القراءة، ولكنه بعد زواجه منها قاسى الأمرين من أمها المتسلطة التي تستنزفه، مستغلة حبه الجارف لابنتها التي لا تعصى لها أمرا، والتي تخضع أخيرا لرغبته في قضاء خلوة معه بالمسكن الذي أعده للزوجية. ولكنهما يفاجآن بعصابة تقتحم هذا المسكن، ويدرك العاشق التعس أن حماته هي التي دبرت هذه المؤامرة حتى تذله فيستجيب لرغباتها. وقد أفرد الكاتب فصلين من كتاب سيرته الروائية لسرد وتصوير علاقته بهند وأمها وزوجها الميكانيكي الغليظ القلب، مضيفا بذلك صفحات جديدة إلى القصص و والروايات التي تناولت ما يعتور الأسر المصرية من تناقضات في مسيرتها المعيشية وأحوالها النفسية التي تأثرت بالبيئة الاجتماعية والميراث الثقافي والظروف الاقتصادية، والتي شكلت أسلوبها وصراع أفرادها في سبيل تحقيق كل فرد أو جماعة أحلامها المشروعة أو غير المشروعة، وهو صراع قديم جديد لا يزال يصبغ المجتمع بطابعه دون أن يواكبه تغيير ملموس في السلوك، مما ينشأ عنه من تخلف يرجع إلى ضعف الوعي الثقافي لدى كثير من الأفراد والجماعات.

خصائص نفسية وفنية

يتحرى كثير من المفكرين والأدباء الغربيين الصدق في كتاباتهم لمذكراتهم التي تتضمن سيرتهم الذاتية، ولا يخجلون من الكتمان، وأقدم هؤلاء هو (القديس أوغسطين) في اعترافاته، والفيلسوف الفرنسي (جان جاك روسو) في اعترافاته أيضا، والشاعر الفرنسي (أناتول فرانس) في مبادئه. أما في الأدب العربي فلا نجد قديما إلا الإمام الغزالي في كتابه (المنقذ من الضلال) وإن لم يبح إلا بالجانب العقلي. فإذا قرأنا السير الذاتية للكتاب والمفكرين العرب ألفيناهم يحجمون عما قارفوه من أهواء جنسية إلا الأديب المغربي محمد شكري في كتابه (الخبز الحافي). ولم يَشِ بأسرار أسرته ويعدد نقائصهم في رأيه إلا الدكتور لويس عوض في كتابه (أوراق العمر)، وألمح أيضا إلى ابتذال جنسي الأديب الدكتور شريف حتاته والدكتور شكري عياد. ويرجع كتمان التجارب العاطفية والجنسية الذي تتسم به السير الذاتية التي كتبها معظم الأدباء العرب، حتى أن الدكتور محمد حسين هيكل لم يدون اسمه على قصة (زينب) وإنما كتب (فلاح مصري)، يرجع ذلك إلى الخضوع للأعراف الاجتماعية والوازع الديني وخشية ثورة الرأي العام الذي يمثله القراء.

ومن هنا نحمد للروائي الكبير فؤاد قنديل جرأته في كتابة سيرته الذاتية، فأفصح عن تجاربه ومغامراته الجنسية وآرائه السياسية والدينية متخطيًا حاجز التابوهات الثلاثة: الجنس والدين والسياسة، وفيما يتعلق بإفصاح كاتبنا عن آرائه السياسية التي يختلف معه فيها الكثيرون لست من بينهم، فإنه يذكرنا بمقولة جان بول سارتر: (إن مهمة المثقف هي إزعاج السلطة)، وقد سمى الشخصيات بأسمائها حتى أفراد عائلته بدءا من الأم. ولم يحجب ما اصطلح المجتمع على اعتباره من المحظورات أو الرذائل.. فالكتاب الذي ضمنه سيرته ينضح بالصدق المبين وبالشفافية منذ سطوره الأولى حتى النهاية، وهو ما يندر مثيله فيما إطلعنا عليه من المذكرات أو السير الذاتية. وإذا كان لوركا هو القائل (الشعر والصدق توأمان لا ينفصلان)، فإن ذلك ينطبق أيضا على السيرة الذاتية النثرية لفؤاد قنديل.

الخصائص الفنية:

أبرز الخصائص الفنية في هذه السيرة هو صبها في قالب روائي، وقد جاء سرد معظم الأحداث وتصوير الشخصيات بضمير المتكلم، بمعنى أن الكاتب يناجي نفسه، على خلاف في ذلك مع الكثرة الغالبة من أصحاب المذكرات إذ يكتبون بضمير الغائب مثل طه حسين في الأيام. وقد أضفت هذه الصيغة على الكتاب مزيدا من إحساس القارئ بصدق الكاتب وتجاوبه معه.

أما الملمح الثاني للكتاب فهو تواشج أحداث السيرة الذاتية وشخوصها بالأحداث والشخصيات التاريخية الماضية أو المعاصرة، فكل منها تنعكس على الأخرى أو تتوحد بها،

في انسياب وتدفق لا يشوبه تصنع أو افتعال، فتداخلهما أو اندماجهما يتم تلقائيا مثل الصوت والصدى أو الزهرة والعبير، مما جعل سيرة الكاتب هي سيرة الوطن والأمة ورواية المجتمع في الخمسينيات والستينيات، وقد صيغ هذا التداخل بأسلوب التداعي وجاء شكلا من أشكال أسلوب تيار الوعي الذي أبدعه جيمس جويس وفرجينيا وولف.

والملمح الثالث في الكتاب أو الرواية هو إحكام بنائها فقد جاء معمارا متناسقا، وجاءت فصوله متصلة ومنفصلة في الوقت نفسه، بمعنى أن كل فصل يصلح أن يكون قصة قصيرة قائمة بذاتها. أما الرابط بين الفصول فهو اختفاء الشخصيات في فصل ثم العودة في فصل آخر انبثاقا من تيار الوعي.

ثمة سمة أسلوبية أخرى وهي الاستقاء من ينابيع القصص القرآني كما يتجلى في الفصل المعنون (نجاة يونس) فهو مستوحى من قصة النبي يونس الذي ابتلعه الحوت ثم نجا، كما تتضمن بعض الفصول إشارات إلى أعمال روائية لبعض كبار الكتاب أسهمت في التكوين الأولى للمؤلف الذي بدأ بالاستماع إلى الملاحم الشعبية في طفولته مما جعله مسحورا بفن الحكي، ثم تطور هذا التكوين في زمن الشباب حتى بلغ ذروته حين التحق فؤاد قنديل بقسم الفلسفة في كلية الآداب بجامعة القاهرة، الأمر الذي أكسب أعماله الروائية طابعا فلسفيا، ويبدو ذلك واضحا في الفصل المعنون (الجبر والاختيار) في السيرة الذاتية.

ويَبهر القارىء لهذه السيرة كما في أعمال أخرى للكاتب تلك الشاعرية المجنحة الدالة على رهافة الإحساس وخصب المخيلة، ولا غرو فقد بدأ فؤاد قنديل مسيرته الإبداعية بكتابة أبيات من الشعر كما رأينا في علاقته ـ بكريمة.

ونلتقي بهذه السمة الأسلوبية الساحرة في الفصل المعنون (الضربة القاصمة):

[السماء غائمة... القرية ترتعد... الوجوه المغبرة بالأيام شاخت... الجدران ساخت في التربة الموحلة... الأشجار مالت والظلال مصفرة... الصمت شامل لولا نباح بعض الكلاب التي تعاني من الفراغ والجوع].

وتحلق الشاعرية المضيئة الحالمة في تصوير سهرة العائلات المصرية كما سبق أن أشرنا حول الراديو الذي يذيع غناء كوكب الشرق التي وحدت العرب في ليلاتها: [نزهة ووليمة للبسطاء والفقراء، نسهر نحن فوق السطح ويرطب أبداننا النسيم العليل، بينما القمر الحاني يتروى في عبوره لعله يلتقط بعض الأنغام الآسرة].

وفي تصوير شاعري غير مبتذل رسم كاتبنا الفاتن الجسدية لمحبوبته كريمة: [حياتي كلها تحط على شواطيء عينيها، وأيامي تتحد بدقات قلبها... السعادة تغمر العالم إذا ابتسمت، أما جسدها البليغ الريان فقد لاعبني كثيرا، وعبث بي ذلك المتوحش ممزق البساتين.. كم تقلبت على وهج فوراته وجموحه... صدرها الشقي يطاردني ويجتذبني إليه، لا يفتأ يطل عليّ من مكمنه ويخرج لي لسانه... الخصر النحيل والقوام الرشيق والشفاه المتأججة الفاتنة المكتنزة المتأهبة للالتهام اللذيذ، كل ما فيها مدجج بالإثارة واللهب... إن عشقنا فعذرنا/أن في وجهنا نظر].

وتختم هذا المقال بالتنويه بمقدمة الكتاب (من أنا)، فقد دون فيها فؤاد قنديل خلاصة تجربته الفنية، فجاءت رحيقا عذبا صافيا مُصطفى من أجمل زهور حدائق الإبداع، وحكى فيها بأسلوب الواقعية السحرية الذي يتقنه كيف تحول شخصه إلى رواية، [ومم خلقت؟ ولماذا أتصور إمكانية أن يكون شخصي المتواضع رواية؟ هل لأني عشت نحو ثلث قرن (٢٣٠٠٠يوم) واستهلكت جبلا عاليا من الأشياء ؟ أظنني التهمت خمس جواميس وملء ترعة صغيرة من الأسماك، وألف دجاجة ومائتي ديك وعشرين ألف بيضة، وعشرين عربة نقل من الخضار وضعفها من الفاكهة، وشربت عدة صهاريج من الماء، وأربعين ألف فنجان من القهوة والشاي، ودخنت ثلاثين ألف سيجارة، وتجرعت نحو دلوين من الخمر].

وهكذا قدم لنا فؤاد قنديل هذا العمل الفني الفريد الذي يصور سيرة مفتون بالحياة والحب والفن، مما جعل قارئه مفتونا مثله بكل ما هو جميل ونبيل وجليل في الوجود، وجعله مشوقا إلى قراءة الجزء الثاني من هذه السيرة، والذي يروي فيه أحداث مصر السياسية والاجتماعية والثقافية في السبعينيات وما بعدها من خلال رواية سيرة حياته الخصبة.

الرحلة إلى الشرق في مقابل الرحلة إلى الغرب
قراءة في «الطرف الآخر من البيت»، و«ثوب الغزالة»

يوسف الشاروني

– ١ –

• حفل أدبنا العربي الحديث بكتابة أكثر من رحلة إلى الغرب لأكثر من أديب من أدبائنا.

وقد تمت هذه الرحلات منذ القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين بدءاً من كتاب «كشف المخبأ في فنون أوروبا» و«الساق على الساق فيما هو الفارياق» لأحمد فارس الشدياق (١٨٠٤–١٨٨٨) مروراً بكتاب رفاعه رافع الطهطاوي «تلخيص الإبريز في تلخيص باريز» (١٨٣٤)، ثم علي مبارك «علم الدين» (١٨٨٣)، فالجزء الأخير من حديث عيسى بن هشام (١٩٠٥–١٩٠٦) للمويلحي، وعصفور من الشرق (١٩٣٨) وزهرة العمر (١٩٤٣) لتوفيق الحيكم، والحي اللاتيني (١٩٥٣) لسهيل إدريس، والخيط الأبيض (١٩٦٣) لمفيد الشوباشي وموسم الهجرة للشمال (١٩٦٧) للطيب صالح.. الخ كل هؤلاء عالجوا قضية الصراع واللقاء مع الغرب، ومعظمهم سافر في سن اليفاعة لطلب العلم. وقد تغلب جانب الانبهار على جانب النقد.

وإذا كانت معظم هذه الرحلات قد تمت حتى منتصف القرن العشرين، فقد تلتها رحلات أخرى في الاتجاه المعاكس – نحو الشرق – بدءا من الربع الثالث من القرن العشرين. لكن رحلة أبطالها كانت لهدف مختلف، هو – كما يعلن صابر بطل «الطرف الآخر من البيت» (٢٠٠٥) لمحمد قطب «– مقايضة محزنة، وأن أيام شبابك تكاد تبيعها في مقابل حفنة من المال تساعدك على الزواج وتدبير المسكن» (ص١٥). وكما تروي لنا هدى بطلة رواية «في ثوب غزالة» لعزة بدر انهارت على الأرض بعد ما ضاقت بهم سبل العيش في أم الدنيا (ص٣) ما أبعد الفرق بين الرحلتين.

وقد أخذتنا هاتين الروايتين باعتبارهما أحدث ما صدر في تناول هذا الموضوع وكنموذجين لقصص وروايات سابقة لمبدعين مصريين قدموا لنا تجربتهم بدءا من «لا أحد» (١٩٨٢) لسليمان فياض، فالفيافي (١٩٩٠) لسعيد بكر، علا والبلاد البعيدة (١٩٩٨) لعلي شوك، البلدة الأخرى (٢٠٠٤) لإبراهيم عبد المجيد، ورباعية عبد السلام العمري «اهبطوا مصر» (١٩٩٧)، صمت الرمل (٢٠٠٢)، قصر الأفراح (٢٠٠٤) مأوى الروح (٢٠٠٧).

- ٢ -

نشر محمد قطب روايته «الطرف الآخر من البيت» عام ٢٠٠٥ (إبداعات التفرغ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة) لكنه كان قد نشر قصة قصيرة بالعنوان نفسه في مجموعته القصصية «ذات الشعر المنسدل» الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب قبل ذلك بثلاث سنوات (٢٠٠٢)، ويبدو أن القصص الثلاث الأولى في هذه المجموعة بعناوين «ذات الشعر المنسدل» و«الطرف الآخر من البيت» و«الوجه الساكن في غيمته» كانت الإرهاصات الأولى لروايتنا إذ يبدو أن كتابتها لم تفرغ الشحنة الإبداعية بكاملها، بل لعلها هي التي حفزت مبدعنا إلى الانطلاق من أسر القصة القصيرة إلى آفاق العمل الروائي الذي لا ينكر بذرته الإبداعية الأسبق بدليل أنه لم يتحرج أن يستمد عنون روايته من عنوان إحدى قصصه القصيرة الثلاث.

من ناحية أخرى فهذه خامس رواية من روايات محمد قطب، مما يعني أنه متمرس بالإبداع الروائي. ومما يلاحظ أن السرد الروائي يبدأ بضمير المخاطب، لكنه ليس مخاطباً آخر، بل هو ضمير البطل الروائي يخاطب نفسه كأنما يريد أن يضع مسافة بينه وبين نفسه عسى الأمور تصبح أكثر اتضاحاً له ولنا كقراء.

فاللحظة التي تبدأ بها روايتنا لحظة مصيرية في حياة بطلنا صابر (لاحظ الاسم) هي لحظة تعرفه على أسرة سيصبح فيما بعد زوج ابنتهم، لكن الأمور لا تتم بين ليلة وضحاها على حد تعبير أجدادنا العرب، بل بعد خطوات تؤدي أو تتوج بتلك العلاقة الحميمة. وقد ظلت طوال روايتنا علاقة حميمة ربما لأن الزواج لم يكتمل على نحو ما تتم الزيجات الأخرى، فقد انفصل الطرفان على أمل أن يتلاقيا والزوج سافر إلى المملكة العربية السعودية العروس ذات الشعر المنسدل، والتي لم يذكر اسمها أبداً ربما تمشيا مع تقاليد المجتمعات المحافظة[1]، بقيت مع أهلها في القاهرة، بينما البعد يلعب دورين متناقضين. يضاعف الوهج العاطفي حيناً بحيث يتماس الأسلوب مع الشعر، ويوهنه حيناً آخر أما الإغراءات والإغواءات الحاضرة الملموسة. غير أن هذه العلاقة لم تكن سوى اللحن الترفيهي — إن صح التعبير — في روايتنا يعلو صخبه حيناً وينساب خفياً حيناً آخر، ليربط بين أحداث العمل الروائي فيهبه جانباً من جوانب مذاقه الخاص به. وهكذا عاش بطلنا هذه المفارقة العاطفية، فقد افترق على أمل أن يعود فيلتقي، وهو ما دفعه إلى أن يعيش متأرجحاً — طوال رحلتنا الروائية — بين عالميه: الداخلي (الحبيبة الغائبة الحاضرة والتي أصبحت بطانة لما تلاها من أحداث) والحاضر الخارجي.

ويستقبل مطار جدة بطلنا في «حياد وبرود» وهكذا انتقلت عدوى التشخيص إلى المطار حيث أسقط بطلنا رؤيته ومشاعره عليه معترفا أنه لم ينجح في إقامة علاقة عابرة مع المسافرين معه «فندم وازداد توحده» (ص١٤). وهكذا ينقلنا الراوي - الذي يقدم لنا الآن بطله بضمير الغائب بدلا من ضمير المخاطب حين كان يعبر لنا عن علاقة أكثر حميمة - ينقلنا من البداية العاطفية الدافئة، إلى فضاء رحب، وصحراء مصفرة مترامية، وهواء لزج مشبع ببخار البحر يحمل بين ذراته سخونة - وليس مجرد دفء - شعر بها وهي تلج إلى مسامه» (ص١٥). ولم ينقذه م هذا الاستقبال الصحراوي - وجدانيا وواقعيا - إلا زميل فلسطيني تعرف عليه، اكتشف أنه أفضل حظا منه، فهو أقدر على المواجهة: «تعوَّد الأمر.. سفراته وأقاربه وأصدقاؤه يعملون في كل البلاد العربية - لا يعدم صديقا أو قريبا إن طلبه.. طوى أمله وألمه ولم وعيه وتمتم «لا أحد لي هنا» (ص ٢٦).

وكان مما واجهه بعد القيظ والغربة «حتى أنفاسك يعدونها عليك، وفي إمالة الأذن إيحاء بالتوجس، وموظف الفندق عينه عليهما.. والعامل يتلطف معهما كلما أتى بمشروب» (ص٢٢-٢٣). ويحدد محمد قطب الفترة التاريخية التي تقع فيها أحداث روايته، فخروجه من مصر كان حلما مستحيلا لولا الانفراجة التي حدثت بعد وفاة عبد الناصر صاحب النكسة الذي مات «وخلف يأساً شديداً» (ص٢٦). ثم مستطرداً: وفي ظل الرأي الواحد المفروض وغياب البشر ونيابة النخبة الحاكمة عن الجميع لم يبق إلا الانطواء.. أو الولوج إلى أبواب جهنم» (ص ٢٧) ثم هناك أسباب أخرى «فالحاجة تقهر العقل أحيانا.. والخروج في صالح الدولة. دعم مالي وتخفيف لضغوط الداخل» (ص٥٠) مضيفا بذلك دوافع اقتصادية إلى جانب الدافع السياسي تحقيقا لحلم الزواج.

ولكي يستطيع مواجهة الغربة كان عليه أن يطور من طبيعته ويلبي دعوة زميله الفلسطيني «أن تتصلب وتكسر قشرتك الخشنة التي ظللت زمنا تتدرع بها» (ص٣٢) بينما زميله الفلسطيني يصيح فيه بصوت كالصراخ: تجلد يا رجل ولا تستسلم. (ص٣٤) وعندما زار سوق نايل بجدة شدت بصره النساء «بعباءات فضفاضة، وجوههن مستورة بالخمار، والعيون نافذات كالبريق» بينما شدته الهنديات ببطونهن الموشومة والعارية، ويعجب ألا يحظى هذا المنظر بالانتباه. (ص٤٤) معبراً بذلك عن أحد الأبعاد السكانية لغربته بعد أن كشف لنا عن بعدين سابقين: الجو المشحون بالقيظ ومراقبة الوافدين وغير الوافدين.

وفي الطريق الصحراوي من جدة إلى البلدة الساحلية الصغيرة «يتغضّن وجه الصحراء في فضاء رملي ساخن يقبض على الروح» (ص٦٣). وتركَّز رمز الرعب في ثعبان لم يذكره الراوي بالاسم لكن بالوصف ولئن اتضح أنه ليس من النوع السام (ص٦٤) إلا أنه في الصحراء «إن فقدت سلاحك خاصمك الأمان» (ص٦٥) لكن الثعبان وبقية الكائنات الصحراوية ليست التهديد الوحيد في الصحراء، بل إن رملها نفسه تهديد آخر فسائق العربة ما أن أحكم غطاءها وأدراها ومضى حذرا تجاه الخيمة وقيل أن يصل انفلق الرمل فلقتين وطوى العجلات وأطبق عليها. نزل وتساءل في عصبية، كيف تجاهل مراوغة الرمل وخداعه» (ص٤٧)، لكن

المحنة ما لبثت أن تحولت إلى منحة، فقد وجد المرتحلون المتعطلون أنفسهم أمام خيمة بدوي وطبق أرز واسع محشو بقطع اللحم ليتعرف صابر على الأسلوب البدوي في تناول الأرز، فزميله «دب أصابعه في طبق الأرز الواسع، جمعه بكفه، كوّمه وضغطه في باطن الكف حتى بدا كأصبع غليظ، رفع اليد ودفعه برأسه إبهامه إلى الفم» (ص٧٥). بينما عجز صابر عن تناول الطعام بهذا الأسلوب فاستخدم ملعقة بلاستيكية (ص٧٦). وهكذا تطورت عادات البدو، فأصبحت خيامهم محطات انتظار للمسافرين وتدبير الأغراض اللازمة للاستضافة مدفوعة الثمن (ص٧٧). وتفوح رائحة البن والهيل بينما رجل التعليم المرافق يواصل حديثه عن الصحراء: الجوارح وهي تنقض، والذئاب وهي تترصد، والنسور وهي تبني الأعشاش وتتعالى، والبغاث وهو يتدافع على الجيف، والحملان وهي تروغ، والبشر حين يضيعون، والرياح حين تقصف فتقلعك بخيامك، والرجال وهم يقفون على رأسك يبغون حلالك أو يطلبون ثارات.. كل ما في الصحراء ينادي بعضه بعضا، ويحذر بعضه من بعض (ص٧٨) ومن لا يواجه الصعب لا ينعم بالسهل (ص٧٩) ما أشبه الصحراء المكشوفة، بالغابات الكثيفة الأشجار، كل منهما مزدحم بالتيه والأسرار والرعب.

ويهمس بطلنا صابر لنفسه – ويبدو أن لاسمه علاقة بدوره الروائي.. وظاهره مخالف لباطنه –«أنت المتوجس دائما فتبتعد، يظنونك عزوفا عنهم أو متعاليا عليهم، مع أنك تحرص على تجنب مثل هذه المواقف، وتسعى إلى تصحيح ما يأخذونه عليك.. وتعجز كثيرا، وأنت تعي ذلك.. فالحاجز يقف بينك وبينهم، يعكر المسافة، ويؤلب الشعور، مع أنك تتمنى – في الحقيقة – لو ذبت فيهم ووزعت عليهم ما تنوء به» (ص٨٠).

ثم يرتد بطلنا صابر إلى مرض أمه المميت مستخدما ضمير المخاطب لنفسه حتى أفاقه زميل رحلته حين احتد عليه ناصحا كالمغيظ مستخدما لغة محلية تلون الأسلوب: يا رجال.. أنت ستعيش مع أوادم. فغربة المكان قاسية، «كان لابد أن أقترب من الناس، أهل البلد، فيتواري الإحساس بالوحدة والغرب». لكنه عاد يحذره: سيتحالف عليك الرمل والخلاء والوقت الطويل وافتقاد الصحبة وعليك أن تواجه ذلك كله وإلا (ص٨٣) كيف تقوم بواجبك وأنت على هذه الحالة (ص٨٤) وما تلبث الأضداد أن تسيطر على السرد دلالة على معركة داخلية تدور رحاها لوافد لم يألف المكان: يوم أن وصل إلى المكان قرّ في «داخله أنه مفارقه (ص٨٤). فقد أزعجته – وليس مجرد أدهشته كما يعبّر راويتنا – معمار البيوت المتواضعة كأحواش المقابر (ص٨٤) بينما السائق يشير إلى عايض الغامدي وكيل المدرسة وصاحب بقالة قائلا له «معلم جديد.. تركوه الصاورة» (ص٨٦).

وطمأنه عايدي أنه سيبيع له بالأجل، فلم يحصل على مرتب بعد وإن مد يده إليه بورقة من مائة ريال (ص ٨٧). وقاده العايدي إلى مسكن أكثر تواضعا ربما من مساكن ريف مصر «كأحواش الموتى، والفناء الواسع لا تنقصه إلا نباتات الصبار» (ص ٨٨). ليستقبله مختار الذي كان يحتل الطرف الآخر من البيت (عنوان روايتنا): حجرة صغيرة بابها مسيَّج بالسلك بينما قاده عايدي إلى غرفة أكبر اتساعا، شد انتباهه فيها سرير بعمدان حديدية

تحيطه كلة بيضاء معتمة (لاحظ التقاء الأضداد) قوائمه مغموسة في علب من الصفيح المتلئ بالماء تجنبا لأذى الناموس والعقارب (ص ٩٠). وهكذا أدرك بطلنا أنه انتقل إلى مستوى حضاري مختلف ومتخلف. لهذا فلا عجب أن يتنابه كابوس تظل فيه الحبيبة باحثة عنه ومتسائلة في لغة شاعرية عذبة: ما الذي جعلك مطروحا في الكون.. أشعلت الرغبة وأججت الهوى. ثم تواصل بأسلوب يتعانق فيه اللفظ وضده وكأنها تنشد: ما بالك تتجلى حتى تكاد تختفي؟ عدوت رامحا لأجمعك، استعصيت، رأيتك مهدرا دمك وأنا الذي حسبتك خالصا لي.. تتخلى عني وتقصيني. يحجزك الماء، الماء الذي يتمدد حتى كاد يغرقك.. وأنا الذي أجهل العوم أنقذك.. وأنت تستكين في الورق، يحصرك ويبعدك، وأنا الذي أجهل العوم أنقذك. (ص ٩١-٩٢) حتى أيقظته عصا الآمر بالمعروف بدعوه لصلاة الفجر في المسجد الكبير مما دفع بطلنا إلى أن يعلو صوته مغيظا «أهذا وقته؟» (ص ٩٢) بينما الآمر بالمعروف ينبه زميله صلاح إلى أن ينتظم في الصلاة ويدع الكسل بل ويوقع بالحضور (ص ٩٣) مما دفعه إلى الاحتجاج «لم يبق إلا أن أوقع في الدفتر على عتبة الجامع» (ص ٩٣) فنصحه الغامدي ضاحكا أن «يهاديه» فالشبكة التي ينسجها الآمر متقنة الصنع، لكن ثقوبها تتسع (ص ٩٤).

وفي المدارس الابتدائية التي زارها مع طلبته أغراه التعرف على حماماتها فهي «المرآة الحقيقية لنظافة المكان. الحمامات جماعية، تنشع بالرطوبة، والمياه تندفع رفيعة من ثقوب المواسير الصدئة، والرائحة تزكم الأنوف، والباعوض يترصد من يغامر بالدخول، وخزانات المياه مكشوفة ومعشبة». مما ذكّرني بقصتي «اعترافات ضيق الخلق والمثانة» حيث مستوى دورات المياه العمومية في أية دول يعبّر عن مستواها الحضاري.

ويلخص بطلنا أزمته التي لا مهرب منها. فهم يفر من الخارج القائظ: يتكالب عليك الزمل والزواحف والخدود ودوائر الملح البيضاء في الأرض السبخة.. واللهب يهب وتعجز عن اتقاء رشة الشمس (ص ٩٨)، فيلجأ إلى عزلته التي يخشاها حيث «تلتف حول نفسك تلعق الألم، والجفاف يصحبك، وروحك تذوي» حتى حين يهرب إلى صاحبة الشعر المنسدل «لم تعد قادرا على إصطياده» (ص ٩٨) «حتى فر منك، وانطمس الشعر» (ص ٩٩) بينما يرفع زميله صلاح طرف كلته لنراه بملابسه الداخلية، «تاتها مضيعا ينظر إليك كأنما يبغي سماعك» وهو يعلن لك هذه المفارقة: حين تبتعد عنها تقترب منها (ص ١٠٠).

ويرتبط حرمانهم من طزاجة الحضور الأنثوي إلى الحرمان من طزاجة الطعام الأنثوي، لهذا أعلن مختار قائلا: حين أزهد من المعلبات أعزم نفسي على أحد العارف فآكل الأرز باللحم وأحتسي المرق. (ص ١٠٣).

وبعد أن كان الشكل الروائي مجموعة مراحل متتابعة في حياة الراوي أو البطل الروائي، يتحول إلى مجموعة قصص متتابعة، أولها قصة ذلك السوداني الذي كان يعمل بالمعهد منذ سنين وكان مولعا بالخمر والتدخين، وعندما رفض طلب الحارس الذي ضبطه متلبسا أن يرشوه كل شهر نظير سكوته ألغوا عقده آخر العام فليس الحارس أفضل ممن

يحرسه. تتلوها قصة العجوز البيضاء وأمتها السوداء، وإعدادها مأدبة كبيرة بمناسبة زواج ابنها الأخير والذي يعمل خارج الوطن دعت لها كبراء البلد، وطالت السهرة، وفي الوداع تقدمت وسلمت سافرة الوجه في حشمة طاغية وسلوك محترم (ص ١٠٩) قصة عادية في مجتمع مفتوح.

فتصة الزوجة الجديدة الصغيرة لتجديد شباب الحارس، ثم قصة داخل هذه القصة على نحو ما نقرأ في بعض قصص ألف ليلة وليلة التي تتداخل في بعضها البعض حين يروي الحارس قصة المصري عبد العزيز الذي انتهكت زوجته أثناء غيابه عن بيته فسافرا في إجازة نصف العام ولم يعودا ولا طالبا بحقوقها المالية والمعنوية «كانا يعلمان ألا أحد بقادر على المساعدة، وأن سفارة بلدهما غائبة عن الوعي ومنتهكة» (ص ١٢١) ويعلق بطلنا «من يخبر المتربصين على دست الحكم في بلده أنهم طاردو أبنائهم وأول المنتهكين لهم» (ص ١٢٢).

بعد هذه القصة أو الحدث الاعتراضي ذي الدلالة على أن الجريمة لا يحول دون اقترافها حصون دينية ولا أسوار أخلاقية بدليل أحكام الإعدام المتواصلة التي تنفذ علنا بعد صلاة الجمعة على مدار العام نقرأ حكاية محمد الأبيض الذي لدغته عقرب في كفه اليسرى «ولولا أن وجدنا الطبيب في بيته ما كنا نعلم كيف ينتهي الأمر» أي رعب يعيشونه، حتى حلم اليقظة بالوجه الذي كان يمكن أن ينأى بصاحبه عن هذا الكابوس الذي يجثم عليه في يقظته بدأ يستعصي عليه، مما دفعه إلى معاتبته» ما الذي جعلك تهرب ولا تتجلى أيها المراوغ؟ (ص ١٢٦) وما يلبث أن يرثي نفسه نائحا (ص ١٢٧) مما يفضي به إلى استدعاء الماضي مشوها حين تعرّض — و هو ما يزال بالصف الأول الإعدادي — لإغواء أرملة والدة زميل له ظل يتردد عليها حتى أخبرته أنها ستتزوج على كتاب الله وسنة رسوله، وحذرته من المجئ مرة أخرى (ص ١٢٠) وها هو وجهها المسلوخ يعود ويدها المحترقة وينكأ السرداب المملوء بالخوف (ص ١٣٩).

بعدها واجهه عامل الشاهي (القهوجي) السعودي وهو يتابع ما يجري من أحداث ليعلم «أن الحرب خربتكم، فعلها عبد الناصر ومات.. طردوكم علينا.. بالله نحن أولى بالمال منكم» مما يرغم صابر على الدفاع قائلا: ليس في ذلك عيب.. والله خلق الناس أمما وشعوبا لتعارفوا (ص ١٣٧). لكنه فيما بينه وبين نفسه همهم: ها أنت محاصر ومتهم ينظرون إليك نظرة الذي ينتهب فأنت الآن تسرق مالهم وتخطف أرزاقهم (ص ١٣٩).

وننتقل إلى حفل صيد السمك ليلا وفضائله التي يحدثه عنها زميله مختار، ليتنقل بطلنا من حلقه البحري على جناح ذكرياته إلى حفل نيلي بالجيزة حيث نمت علاقة بينه وبين فتاة وصلت إلى عرضها مشروع زواجهما، عندئذ اقترن صيد السمك بصيد الأزواج فقد «غاصت عيناه في الماء والسمكة تلتهم الطعم وتغوص به، وتفلت» بينما ابتسم صابر لها وهو يقول «أخيرا غمزت السنارة» وحين أدارت ظهرها قال: البحر يثير الوجع.

ثم ما يلبث الراوي «أن ينقلنا على مياه النيل ومياه ذكرياته إلى مغامرة من مغامرات شبابه مع فتاة كان دوره فيها أكثر إيجابية حين أبحر بهما اللنش شطر القناطر مصحوبا

بالزغاريد والموسيقى العالية وأغاني أفلام الحب، وفي مقهى جميل بالقناطر دبر العامل سنارة وطعما وهو يهمس في أذنها همساً ذا دلالة مزدوجة: سنفوز بصيد سمين.. وعندئذ أسرع يقول: وصلتني رسالة من تحت الماء، سألته عن فحوى الرسالة فأجب: تقول الرسالة: معك البلطية.. سبقتنا إليك، أغراها طُعمك وفتحت لها قلبك فدخلته وتمكنت (ص ١٢٧).

ونفيق من هذا الماضي الرومانسي البعيد لنستمع إلى قصة من أقصى الطرف الآخر، قصة مدرس العلوم في المدرسة المتوسطة المرتبط بعلاقة «مكينة بأحد الطلاب حتى شاع الأمر» ثم اعتاد الناس الحكايات المتشابهة فقل الاهتمام» (ص ١٤٨). بينما أعلن الحارثي مدير المدرسة أن للصحراء قاموسها المسلكي «لهب الصحراء، والبلوغ المبكر، والعوز الشديد، وغلاء المهور. أسباب حاكمة» (ص ١٤٩). ثم اتضح أن القصة — كقصة المدرس السوداني.. مضت عليها عامان. فراوينا يذكرهما — ربما — من باب التأريخ للمنطقة وسلبياتها وإيجابياتها.

وينقلنا السرد من هذا الماضي القريب إلى الحاضر الروائي حيث تخلف بطلنا صابر عن حفل عرس نجل الشيخ فلاته في مضارب القبيلة لينفرد برؤيا ذات الشعر المنسدل، حين أخرجه من إغفاءته صرير الباب لتدخل منه الجارة وقد «أحكمت عباءتها وأرسلت حجابها على الوجه كله» (ص ١٥٣) مطمئنة إلى ذهب زميليه وزوجها — حارس المعهد والمطوع — إلى وليمة العرس «اقشعر بدنه وشملته رعدة تنفضة، وخشى أن تكون هناك مكيدة مدبرة» (ص ١٥٣) أحس أنه يواجه امرأة داهية فالتزم الحذر وظل ثابتا (ص ١٥٤) لكنها ما لبثت أن أعلنت عما دفعها إلى زيارته، فقد اختارته ليساعد ضرتها الجديدة في علومها، فهي طالبة بالسنة الثانية بالمتوسطة، وقصدته لأنه على حد تعبيرها: طيب وخام وأثق فيك وهي تريدك أنت (ص ١٥٦) فيعلق معبرا عن تعانق الجنس والرعب: أي خلط عقلي تحدثك به المرأة الهلوك، وترمي به في هوة سحيقة لا قرار لها. تسلط عليك أفاعي الحس، وثعابين الهوى فتحاصرك.. إما أن تقبل أن تدبر لك مكيدة مما يذكرنا بقصة يوسف عليه السلام، ومما ذكره بقصة زميله عبد العزيز وزوجه. لهذا احتج قائلا: كيف أدرس لامرأة. أجابت: كما تدرس للولد.. أهي حية تنهشك؟ وكيف تنكشف على رجل غريب ولو في خلوة العلم؟ (لعل تذكر درسه مع خطيبته مجهولة الاسم شأنها شأن كل حريم — ولا أقول نساء — الرواية، إذ يبدو أن محمد قطب قد سرت إليه عدوى البيئة التي استوحاها فطبق تقاليدها على كل شخصياته النسائية دون تفرقة)، فتطمئنه: لن ترى سوى عينين ولسانا وشفتين وسأكون موجودة كالديدبان.. الدروس الخصوصية ممنوعة، لا أستطيع. أجابت مهددة: الأفضل أن تقبل. تُهددني. تستطيع إذن أن تدعي ما لا يحدث: لابد أن يطلب الزوج ذلك مني حتى أطمئن.

وما نلبث أن نستمع مرة أخرى إلى قصة داخل هذه القصة، قصة البئر في قرية الأحد التي تشفي الأمراض خاصة ما يتعلق بالبشرة والباه (ص ١٧٣) والعرافة التي اختارت مكانها قريبا من البئر تقرأ طوالع النساء والرجال في فنجانها المنكس حين همست له: ليس في قلبك إلا صورتها (ص ١٧٧) بينما هو يدعو «حققي حلولك في الشرايين والأوردة» (ص ١٧٨) قرار أساسي في الرواية يربط بين ؟؟؟؟؟؟ ؟؟؟؟ ؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

ومن ذات الشعر المنسدل إلى مناطحة الكباش. شاهدنا مناقرة الديوك في تايلاند، ومصارعة الرجال مع الثيران في مدريد عاصمة أسبانيا، ومصارعة الثيران في سلطنة عمان واحتجاج المتدينين ضدها. وها هو محمد قطب يحشد فصلا في روايته لنشاركه الفرجة بينما لا يتحرج أن يبلغنا ما يجهر به شيخ بصوت مسموع: لهو لا يقره شرع (ص ١٨٠) ونستمع إلى الإجابة نفسها التي طالما سمعناها في ظروف مشابهة: هو ما عهدناه من الآباء ألا يشابه الأمر كرة القدم؟ لكن البهائم تتألم. إجمع الغنم لتخطب فيهم وتحرضهم علينا (ص ١٨١) فالتقليد يعتبرها تسلية تاريخية ولهو الإنسان بالحيوان وحشد الجماهير التي أقبلت للفرجة انتصرت على معارضة فرد حتى لو استنجد بالشرع في بلد دستوره الشرع. ويتساءل القارئ عما إذا كان لانتصار الكبش المجرد من كل زينة على منافسه الذي أسرف صاحبه في تزيينه له دلالته لاسيما عندما يعلق الراوي على هذه النتيجة قائلا: ما الذي جعل الفتى الناحل الذي زين كبشه أن «يقدم على هذه العادة التي جعلته يتباهى وينسى المطلوب منه»؟ (ص ١٨٢). ويواصل الواقع عناقه بالرمز حين نستمع إلى من يقول: نصر رخيص — شغله الترتر عن المناطحة (ص ١٨٣) هنا برز الشيخ من جديد معلنا ومعلقا على ما سبق أن استنكره: حب الذات يورد الهلكة.. لا يدخل الجنة من في قلبه ذرة من كبر (ص ١٩٨) قصة قصيرة جميلة.. معنى ومبنى من بين المجموعة القصصية التي يختتم بها محمد قطب روايته، يجمع بينها المكان وربما الزمان.

ونعود إلى ما انقطع من دعوة بطلنا لإعطاء درس لزوجة الحارس الفتية. جاءت الدعوة هذه المرة من الحارس نفسه: الشيطان — والعياذ بالله — ركب البنت، تبغي الدرس وتكمل، ومعلماتها أجهل منها (ص ١٨٧) وأذعن صابر لطلب الحارس بشرط أن يكون بلا مقابل «وصاحبه شعور بأن الدرس المعروض عليه كالقدر» (ص ١٨٨) لا فكاك منه.

ومرة أخرى نقرأ قصة من داخل قصة، فقبل أن نعرف مصير حكاية الدرس المعروض كالقدر على بطلنا صابر نستمع إلى ما يمكن تسميته فاصل بينما نحن في حالة من التوتر مشوقين إلى معرفة النهاية، حيث يروي لنا الميرغني مفتش اللغة العربية قصة غرام وانتقام لقرد كان يقتنيه أحد المدربين ليصحبه في سفراته الصحراوية مستأنسا ليحميه من آكلة اللحوم. كان يعمل في قرية بالجنوب في الجبال العالية انتهت باحتلال القرد غرفة نوم المدرس مع قردة، فلم يبقى إلا أن ينام في ركن صغير بالفناء الخارجي، وظل على هذه الحال إلى آخر العام الدراسي حين ألغوا عقده، كان قد جن (ص ١٩٢).

ثم نعود مرة أخرى إلى ما انقطع من قصة صابر مع تلميذته زوجة الحارس الفتية، حين نقرأ هذا التساؤل المضفور بالرمز: ما الذي أتى بالعصفور الداكن ليقف على الجدار العالي الذي يفصل بين البيتين (سكن صابر وبيت الحارس) ويروح ينقر الفتحات ويرسل جناحيه ويطويهما ثم يطير باعثا بأصواته الصائتة كأنها رسالة (١٩٢). بعدها نقرأ قصيدة توق جسدي عاطفي في ختامها «حقق الشيخ مطلبها، واستكان لها، داهمته بجسدها فترنَّح» (ص ١٩٣). تتالت بعد ذلك هزائمه أمامها.

وكأنما محمد قطب يأخذ قارئه في رحلة سياحية ليشركه فيما أتيح له أن يعايشه فيدع راويته يأخذ قارئه معه في جولة بسويقة من سويقات البوادي، لكن السوق ليس مجرد بيع وشراء بل لقاءات بين الجنسين يضخمها الحرمان (ص ٢٠١)، ونعود من جديد إلى قصة صابر مع طالبته العروس الفتية كأنها القرار في ترتيلة تجمع بين نقيضين: شبق ورعب «وفي أول لقاء كشفت عن نفسها، باحت حركاتها بما يعتمل داخلها. ماذا تخبئ هذه البنت في المرات القادمة. كان صوتها — مع أخطاء القراءة — جميلا، وكأنها تدربت على توقيع الحداء».

وهكذا، كما بدأت روايتنا وبطلها يعطي درسا لتلميذته أفضى إلى خطبتهما فإنها تنتهي وبطلنا يعطي درسا لتلميذة — ربما في عمر خطيبته — لكنها زوجة لشيخ من شيوخ البادية، فإذا كانت العلاقة الأولى في مفتتح روايتنا بين بطلنا وتلميذته أفضت إلى قصة حب فزواج، فإن العلاقة الأخرى — في نهاية روايتنا — أصبحت مصدر رعب. وقد تصارعت عليه العلاقتان: نهرتها، زجرتها، حذرتها أن تتلبس بوجهك المحبوب فتلوثه أو تكدر سمرته (ص ٢١٢).

«ألا يكفيك وجهك الذي يتأبى عليك فتروح تنشغل بهذا الجسد إلى ينز شهوة» (ص ٢٠٢) لم يدرك إن كان التأبي جاء عن جبن أو قيمة — اختلط الأمر وانبهم (ص ٢١٩) ويتساءل: لماذا لا يتجه نحو وجه الحبيبة النائية «يُسر له بعذابات الرحلة ومسراتها الشحيحة»؟ ثم يعلن قراره مختتما به مغامرته: فكما جاء يعود لكن بعد أن أثرته التجربة، ثم يفصح لنا محمد قطب عما انتواه بطله صابر في جملة مشحونة بالرمز: «ويخلع قدميه في جهد ومثابرة من قبضة الرمال الحاكمة» (ص ٢٢٠).

– ٣ –

تبدأ روايتنا «في ثوب غزالة» لعزة بدر بداية تنبئ أو توحي بما سيتلوها ولا ينفصل عنه «تبدو جميع الأبواب مغلقة والنوافذ أيضا، مبنى السفارة مصمت لا تستبين منه كوة» (د. عزة بدر، في ثوب غزالة، كتاب الجمهورية، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٣) واقع ورمز لما سنتكشف معه ما يمكن تسميته بالمجتمع المغلق، مجتمع وسلطة ترى أن الفضيلة يمكن السيطرة عليها في صُرّة، غير أن شدة القبضة تؤدي — كما سنرى — إلى تصرفات احتجاجية حينا عكسية حينا آخر.

ويستمر الواقع/ الرمز في التمهيد الروائي: تصارع المنتظرون.. تسابقوا في الوصول إلى الأوراق وجوازات السفر ذات القدسية التي انهالت على الأرض بينما انفتحت الشبابيك في الأعالي وظهر موظفو السفارة ليتأملوا المشهد» يضحكون من اللهفة التي ترتجف لها الحلوق الجافة، والتفرقة هنا ليست بصرية فقط ترمز إليها فوق وتحت، فالمبدعة تدعمها بحاسة الشم أيضا: رائحة العطر النفاذة المعنة في الترف والغارقة في المسك تستفز الأنوف الغارقة في العرق. (ص ٤) فجوة بين محتاج ومن يتوهم بالتفضل ندرك أن الضمير المتكلم هو ضمير بطلتنا هدى التي تبدأ روايتها مع بدء حياتها العائلية، وهي عروس لباسم ينتظرها منذ

ثلاث شهور ريثما تنتهي من إجراءات السفر لتبدأ رحلة الزواج في البلد العربي الشقيق. «كان عليه أن يتم غربته وكان علي أن أبدأ غربتي» (ص ٤) كان ثمة معركة بين الصورة والواقع: صورته وهو يحتضن يدي تدفعني لإتمام إجراءات السفر، ومشهد الشباك والأوراق والملقاة من الأعالي تدعوني ألف مرة للنكوص والتراجع. وهذا التذبذب بين الإقبال والإدبار سيصبح سمة من سمات المسيرة الروائية. وقد انتصرت الصورة – رغم أنها صورة – على المشهد البائس، فعندما لجأت إلى قسم الشرطة وتماهت مع فتاة في مثل عمرها تدلف يوميا إلى القسم للإبلاغ عن موضوع ليس من اختصاص الشرطة لأنها «تعبانة نفسيا»: لاحظت ثمة شبها بين ملامح وجهي وملامحها، فكلانا حزين بشكل ما.. مجروح بطرقة ما (ص ٥) لكن ما يرجح كفة المغامرة أنها في طريقها إلى «بلد النبي الغالي» (ص ٥) وليس إلى زوجها فقط، دافع روحي آزر الدافع العاطفي الاجتماعي.

ثم ما تلبث عزة بدر أن توضح معالم المرحلة التاريخية التي شكّلت وجدان بطلتها حين أفصحت عن تساؤلها: ألم ندرس المناهج التي صعدت بالثورة إلى السماء في عهد عبد الناصر، والمناهج التي هوت بالثورة في عهد السادات. إنها ابنة هذا التناقض الرهيب والمفاهيم والأفكار (ص ٩).

ثم ما نلبث أن نعود إلى فجر التاريخ العاطفي لبطلتنا حين تتعرض أنوثتها في مرحلة الدراسة الجامعية: تحرشات ممن ترفضهم مثل ماهر، ودعوات لمن تستجيب لهم مثل باسم. وما نلبث أن ننتقل إلى مرحلة تالية وبطلتنا تعد رسالة جامعية في تاريخ مصر الحديث، لنشهدها ضحية صراع بين أستاذها الدكتور نزيه المشرف على رسالتها والغربي الميول، والدكتورة فاطمة سليم مؤلفة أحد مراجعها الذي تنقل عنه والتي تعارض اتجاه الأمركة للدكتور نزيه. ومؤلفتنا – عن طريق بطلتها – تقدم لنا صورة مجسمة لأستاذها سواء من خلال ديكور مكتبه أو محادثته الهاتفية مع سيدة تدعى كلود، أو حديثه معها هي. ويختتم القارئ هذا الفصل حين تسفر البطلة عن شخصيتها: أنا المعلمة.. لن أبحث عن أستاذ (ص ١٩) سرد وحوار مشحونان بالحيوية الدافئة. فعندما تتحدث بطلتنا عن قاهرة الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨–١٨٠١) تؤكد بذلك شخصيتها ونصها يتأرجح بين الزمنين: الماضي والحاضر، وهي سمة ستلازم النص الروائي دلالة على أن ماضيها – ليس ماضيها الشخصي فقط بل والحضاري عن طريق رسالتها الجامعية – مكوّن من مكوّنات حاضرها.

وإذا كانت بطلتنا قد سبق أن عانت – على المستوى الجماعي – التفرقة بين أهل وطنها من العمالة المحتاجين إلى العون المادي، والسادة الجيران المحتاجين إلى العون الحضاري، فإنها ما تلبث أن عانت المشكلة نفسها على المستوى الفردي حين قصدت لمقابلة الأستاذ راشد العيني ممن ينتمون إلى المطلين من الشبابيك في الأعالي – بعد وساطة خالها – فحاولت رشوته برسم ابتسامة على شفتيها، بينما تلجأ إلى حاسة الشم لتعبّر عن المسافتين، فقد داهمتها رائحة عطرة (فوق ماديا) ثقيلة (تحت حضاريا) مما دفعها إلى التعبير عن رد فعلها: أذهلتها وقاحته – يبدو أن راويتنا لا تدري أن ما يقوله هذا المسئول عن متقدمين

يحملون شهادات دراسية مزودة إنما يعبر عن واقع يحدث فعلا — لكن ربما كان رد فعلها الاحتجاجي ثمرة أسلوبه الهجومي حتى أنها حين حاولت أن تتعالى عليه بإبلاغه أنها لن تسافر للعمل بل لمواصلة دراستها العليا، واصل أسلوبه الساخر: حسنا هناك أماكن للعمل في رياض الأطفال، كان المشهد كله ثقيلا مفعما برائحة عطره الثقيلة (ص ٢٤) هكذا تتوتر الموقف إلى درجة توظيف العطر لعكس ما يُستخدم وهكذا حصلت على تأشيرة الدخول إلى الغربة على حد تعبيرها.

ويتداخل الماضي ليدلنا على تذبذب بطلتنا بين أستاذيها: الدكتور نزيه غريب الميول، والدكتورة فاطمة سليم الفرنسية التعليم. وهنا — وفي أكثر من موضع — تكشف عزة بدر من خلال شخصياتها الروائية عن معرفتها الموسوعية من تاريخ مصر إلى الأدب الفرنسي وتوظيفها روائيا.

ثم نعود إلى الماضي القريب لهدى حين خفق قلبها لأول مرة في حديقة الأورمان المجاورة لجامعة القاهرة وتذوقت واستمتعت بأول قبلة، وعانت تجربة حبها الأول الفاشلة مع معتز حين اكتشفت أنه دون جوان. وهي توظف التراث هنا للسخرية، أو لتجاوز هزيمة عاطفتها البكر حتى تسأل دون جوانها: كيف جمعت في قلبك حبين؟ فيجيبها مستدعيا كلمات المتصوفة رابعة العدوية من مجالها القدسي إلى مجال عبثي: حب أنت أهل له.. وحب لأنها أهل لذاك. لكنها — وقد تكشف لها خداعه — تحسم العلاقة بإعلانها: أنت لا تحب سوى نفسك (ص ٣٠).

وتقفز إلى الحاضر القصصي لنجد بطلتنا هدى وقد أصبحت أكثر نضجا، وتبرز شخصيتها القوية حين تروي لنا مبدعتها أنها هي التي اختارت باسم القلب والعقل مهندس كمبيوتر يكبرها بأربعة أعوام، يبحث عن عمل في دار الهلال. كما يلفت نظرنا دورها الإيجابي: نفذت نظراتها إلى قلب النائم الوسنان، فأيقظته في حنان (ص ٣١). وليس أدل على إيجابيتها أنها قررت ألا تكون هذه السفرة معناها ضياعها ولا إنما رحلة الزواج فقط بل «لابد أن يكون لها مشروعها الخاص، حلما الخاص» (ص ٣١) مما دفعها إلى الاطمئنان على حقيبتها المخصصة للكتب قبل حقيبة الملابس دون إلغاء شخصيتها الأنثوية: خفق قلبها وقد وقع بصرها على قمصان نومها.. الحمالات الرفيعة والتل والورد المقصب.. والقمصان الشفتشي (ص ٢٢) ويعبّر باسم عن التحام ثقافتها بأنوثتها حين نسمعه يعلق ضاحكا على قميص رمادي منقوش على الصدر بورود بيضاء صغيرة تشبه زهور الفل: هذا قميص نوم مثقف (ص ٣٠). كان كل منهما يكتشف الإنسان البكر في الآخر، وكانت حلاوة الاكتشاف هي التي تجذب كلا منهما قبل أن تحول الألفة — فيما بعد — علاقتهما إلى مرحلة أخرى.

وتواصل هدى الإطلال بثقافتها حين تتناهى إليها أصداء هارب فرعوني وأغنية فرعونية وهي تطير مغادرة وطنها: وأسفاه إن نفسي لتذوب حسرة على المدينة والكنوز.. مدينتي منف والكنوز.. واضح أن عزة بدر قد احتشدت لإبداع روايتها: بالحماس والدرس، بالقلب والعقل، كما تشارك بطلتها نظرتها الانتقادية حين اكتشفوا عطلا بالطائرة بعد

إقلاعها فتتساءل: لا نكشف ذواتنا إلا لحظة المغادرة، لحظة الإقلاع (ص ٣٤) وهي نظرة نقدية ستظل تلازم بطلتنا طوال السرد الروائي. كما أن أول رد فعل عند وصولها رؤية تجمع بين الإيجاب والسلب، وهي سمة أخرى من السمات الملازمة لرؤية راويتنا: أرض شقيقة بحكم الخريطة واللغة والجغرافيا والحقيقة إلا أن صهد جوها بدا لافحا قاسيا من أول لحظة على الرغم أننا وصلنا إليها ليلا (ص ٣٤).

وتدرك الراوية أنها وصلت إلى مجتمع مختلف يعلن عن ذلك مظهره قبل مخبره: فملابس الراكبات تتبدل — تغيُّر في المظهر — اللواتي كن قد أخذن زينتهن عند الإقلاع تجلببن في ثياب سوداء، فلم تبرق سوى أعين براقة مكحولة (ص ٣٥). وواضح مما تخيره من ألفاظ تحيزها ضد ما تشهده: كتمن الأنفاس بقماشات ثقيلة سوداء.. كأننا سندخل غرفة معتمة بالسواد.. كهوف صامتة.. لكن إذا رسمت وجها بلا شفتين فماذا تكون النتيجة؟ يكون الواقع أسوأ لو رسمت وجها بلا أعين ولا شفاه (ص ٣٥). وإجراءات الخروج من المطار ليست أقل تعقيداً: فلا يمكنك أن ترى الناس يتعانقون، أو أن تمضي المرأة بكامل حريتها إلى فندق أو إلى جوار معارفها «هنا اكتشفت أن المرأة بالذات لا تستطيع أن تتجاوز الخط الأحمر.. المرأة هنا لابد أن يتسلمها رجل فهي كالحقيبة لا تُسلم إلا لصاحبها» (ص ٣٦-٣٧) فلا عجب أن أصاب الهلع إحدى الراكبات التي لم يكن زوجها في انتظارها.

ومن هذا الوجه السلبي تقفز راويتنا إلى جو إيماني «تعبر إلى بلد النبي الغالي، حيث تبدو المدينة من بعيد كأنها قطع من الضوء اللألاء على جبل عال، هنا «غار حراء»، وهنا «جبل ثور» هنا «أُحُد» جبل يحبنا ونحبه، وهنا جبل «أبو قبيس»، وهنا «جبل الطير» (ص ٣٨) ثم تطعم سردها بأغاني الحب لبلد النبي. وتسترجع ذكريات حج جدتها والنقش على جدران بيتها — بعد عودتها — برموز الحج ما بين رسوم وآيات قرآنية. وهنا تسجل راويتنا أحد التطورات بين الرحلتين: كانت قد حملت جدتها باخرة، واليوم حملتها هي طائرة.

أخيراً وصلا إلى «البيت» فيترقرق الأسلوب ترقرق «مشتاق يسعى إلى مشتاق» ويتماس مع لغة الشعر حتى لكأننا نقرأ نشيد الإنشاد لسليمان الحكيم: حملني بين ذراعيه، غمرني بقبلاته، وآن لنهرين أن تنزاح بينهما السدود.. على صدره الواسع تركت خصلاتي كجميزة عتيقة أضرب بجذوري في أرض صدره الواسعة، فوق صدره يستطيل السعف ويثمر الثمر (ص ٤٢) ولأن سمة من سمات روايتنا التأرجح بين الإيجاب والسلب، كما بين الحاضر والماضي، فإن المسكن في الصباح بعد خروج باسم للعمل ما يلبث أن يبدو موحشا، وحين تلتمس حقيبة مراجعها سلوتها في هذا الفراغ العريض — لإعداد رسالة الماجستير — تتذكر أنه لم يسمح لها بها إلا بعد أن أبرزت لضابط الجوازات خطابا من الجامعة يفيد أنها تعد رسالة للماجستير (ولابد أن أحدا نبهها إلى اصطحاب مثل هذا الخطاب)، بينما يتحدث زملاء باسم عن مصادرة ما معهم من كتب ومجلات قبل الدخول إلى المدينة (ص ٤٢)، تقصد الدولة. أما الأثاث فهو يثير رعب العروس: موتور الثلاجة يئز بشكل غريب وفجأة ينتفض كأن الثلاجة قطعت الأنفاس، والغسالة صغيرة يبدو أنها لتغسل قطعة ملابس واحدة فقط، وطقطقة نار

البوتاجاز مخيفة مما حفزها إلى العدو تجاه بـاب جارتهـا (ص ٤٩). وكمـا نقـول رب ضـارة نافعة فقد أدى ذلك إلى التعرف على جارتهـا الباكستانية لتستأنس بجيرتهـا هـي وبناتهـا الصغيرات.

وبدخول الزمن في العلاقة بين الطرفين تحول العاشقان إلى فأرين دخلا المصيدة فجـأة وكان عليهما أن يتعايشا: عجبت للشوق كيف يتبرد وكيف يخبو يوما بعد يوم.. بـدأ كـبيرا وها هو يتقلص وينكمش على نفسه مثل قط في ليلة شتاء (ص ٤٧) وقد قيل إن الفرح — مثـل الألم — الوحيدان اللذان يولد كل منهمـا كـبيرا ثـم يـضمحل. لكـن التحـول لم يكـن فقـط في العواطف، بل تحول آخر مواز — ربما مضاد — في قـوام هـدى مـن عـود خيـزران إلى شجرة بلوط.. مـن رشـاقة سنديانة إلى شجرة جميز (ص ٤٧) تحـول ثالـث في علاقتهـا بجارتهـا الباكستانية: البنات شغلن بدروسهن، والأم تحتاج ترجمانا، أي انتكاس ثلاثي العلاقات: زوجها وجسدها وجارتها، بينما البيت خال من أية لمسة من لمسات الجمال (٤٩).

لكن هذا الجو الكابوسي لم يكن نهاية العالم، بل حافزا للتحدي.. فالحركة الروائية تتأجح بين السلب والإيجاب، «سأعلم نفسي بنفسي.. ألتهم ما جئت به من كتب، سأصنع ذاتي.. وأكرس لنبعي، ولن أصبح ظلا لباسم يتجهم أو يبتسم» (ص ٤٩).

وهكذا كما قال شمشون في أحجيته: من الآكـل خـرج أكـلا، ومـن الجـافي خرجـت حلاوة فما تلبث العزلة أن تبدع حوارا طريفا بينها وبين البـاب المقابـل ذي العـين الـسحرية كانت نتيجته اعتزامها أن تغادر «رفقة مأمونة لكنها مملة» (ص ٥١).

كان أول خروجها من شرنقتها إلى جارتها عروس المصري الذي أنهى عزوبيتـه وهـي تتساءل عن مصير هذه العروس «عندما تكتـشف أن الوجـوه المغتربـة تـستحيل إلى بـوم» (ص ٥٢) بينما تؤنب نفسها على الوصول إلى هذه النهايـة العبثيـة: مـا جـدوى الـسفر؟ أن أجـد باسم.. ها أنا ذا في بيته (لاحظ وليس بيتنا) لكن أين هو؟ وما يلبث الشعور بفقد قاهرتهـا أن يرتفع بأسلوبها إلى مرتبـة الـشعر: لا نهـر هنـا.. ولا بحـر.. صحاري نرقـق فيهـا أنهارنـا وبحارنا ولا ترتوي (ص ٥٢) مما يوحي لها بصورة بلاغية مؤثرة: صـورة كـبيرة لأمـة تـسافر وتبقى مسافرة ولا ترى غير السفر حلا (ص ٥٣) فأخوها تخطفه الحلم الأمريكي، وجارتهـا أوديت هاجرت مع زوجها إلى أستراليا، ولم يكن هناك حل لتحقيـق حلمهـا سـوى الـسفر، والآن يتسرب باسم بين يديها «كحفنة من رمل» (ص ٥٤) حتى بلغ تطور العلاقة بينهمـا أن خيرها بين البقاء معه أو السفر دون أن يمنحها فرصة للفضفضة. ممـا دفعهـا إلى الـدخول — وليس الخروج — إلى البلكونة لأنها مقفلة بعارض خشبي مصمت، وذلك لتـستروح نـسمة في هذا القيظ، وذلك من خلال كوة صغيرة تتسع لعينيها ولأنفها، كأنها برقع من براقـع النـساء هناك (ص ٥٥).

وما تلبث هدى أن تتأرجح بين اعترافها أنها أصبحت امرأة ككـل النـساء، تـدور في فلك زوجها، وأن صورتها في عينيه ليست كل شيء «المهـم صـورتي أمـام نفـسي» (ص ٥٩). لهذا عندما ارتدت لأول مرة عباءتها السوداء — طبقا للزي المفروض على النـساء — وغطـت

وجهها بالطرحة خلعتها فجأة كما خلعت النساء النقاب عن وجوههن في ثورة ١٩١٩، غير أن باسم حذرها أنها إذا خلعت النقاب هنا تعرضت لعصي المطوعين. تعلن الراوية احتجاجها على الإسراف في التزمت حين يعترض المطوع على جوربها الفاتح فلابد أن يكون أسود، وأن تضع على وجهها برقع الأسود والدنيا ليل مما يدفع القارئ إلى التساؤل: ما مرجعه في اختيار هذا اللون؟ حتى نصل إلى ذروة الاحتجاج الساخر حين نستمع إلى هذا الحوار بين هدى وزوجها باسم: اعتبريه نظارة شمس. شمس في الليل، ماذا جرى لك يا باسم؟ ارتديه وأنا أسحبك إلى حيث تريدين أن تودين أن نفقد كرامتنا هنا؟ وتحتج هدى وهي تترنم مستنجدة بجدتها الفرعونية: جدتي ضفرت شعرها منذ خمسة آلاف سنة ليسجد أمام خصلاته المقصوصة كل من يزور المتحف المصري (ص ٧٤) فالتاريخ المصري في هذه الرواية وحده شعورية متصلة. ويكون احتجاجها المتاح سلبيا: الامتناع عن رؤية الشارع (ص ٥٦).

ثم نبدأ جولة سياحية مع بطلتنا هدى لندلف معها إلى عالم الحريم الممنوع على الذكور ولوجه: على نحو ما فعلت زميلات سابقات مثل الشريفة مصباح حيدر أباد التي كتبت مذكراتها عن الحياة في بيوت شرفاء مكة في استنبول ومكة المكرمة في مطلع القرن العشرين، ومثل «مذكرات أميرة عربية» للسيدة سالمة ابنة السيد سعيد بن سلطان، سلطان عمان وزنجبار من ١٨٠٤ إلى ١٨٥٦، والتي كتبتها بالألمانية بعد أن خرجت على تقاليد قومها وتزوجت شابا ألمانيا هجرت من أجله وطنها وملك أبيها لتطوح بها الأقدار في ديار الغربة بين لندن وبرلين مستبدلة باسمها العربي اسماً أجنبيا هو البرنسيس إميلي روث، ونشرت ترجمتها العربية وزارة التراث والثقافة العمانية. ونحن ندلف مع بطلتنا هدى إلى هذا العالم النسائي من خلال حفل عرس قادتها إليه صديقتها هند المنصورية فتعرض علينا من خلال حاستي السمع والبصر ما يذخر به هذا العالم النسائي في تلك المناسبات الاحتفالية بدءا مما ترتديه وتتزين به النساء مسلطة الضوء على العروس التي اختفت داخل ستارة منصوبة حتى لا يراها أحد فتظل متنقبة حتى يرفع العريس نقابها عن وجهها (ص ٧٨) وننتقل من العين إلى الأذن حيث نستمع إلى الأغاني المحلية وموسيقاها، وتتعانق العين والأذن حين تقوم المدعوات بالرقص الإيقاعي البدوي على أنغام الغناء الذي تهب ألفاظه وموسيقاه اللون المحلي للحفل. وما تلبث حاستا التذوق والشم أن تشاركا حاستي البصر والسمع حين تدور القهوة في فناجين صغيرة بلا أيد تفوح منها رائحة الهيل بعدها مرت حلوى «طبطاب الجنة» تقلل من مرارة القهوة (ص ٨٢) بينما نحن نستمع إلى معتوقة المغنية، تلتها المغنية الغلامية، وهو لقب يشف عن علاقتها غير السوية مع هند بذلك تلج عزة بدر مع قرائها أدق خفايا هذا العالم النسائي سويا كان أو شاذا. وتتوج الحفل حاسة التذوق حين يُختتم بصوان حافلة بالأرز المطعّم بالزبيب بينما نام تحته الخروف المشوي (ص ٨٤) بعد أن شاركت معه ثلاث حواس أخرى على الأقل: البصر والشم واللمس.

ومن نشوة حفل العرس نفيق على مطالبة صاحب البيت برفع إيجاره مائتي ريال، مما أثار قلق بطلتنا عبّر عنه باسم: أين نجد أربعة جدران تضمنا في البلد الغريب؟ ومن

سمات غربته هيئة الأمر بالمعروف على تركيب الدش الذي يتيح رؤية محطات التلفزيون الفضائية.

وعند مغادرتها سكنها ووداعها لجارتها الباكستانية وطفلتها رقية ذات السنوات الأربع، ذكرتنا هدى بقضيتها التي تؤرقها: أن تصبح أما.

وكانت ميزة السكن الجديد إطلاله على جامعة البنات، مما يتيح لهدى الاستعانة بمكتبتها لإتمام رسالتها، ومما أغراها بتجربة غطاء الوجه تأقلما مع ما أتيح لها.

وهكذا يتعانق الخاص بالعام في روايتنا تعانق الماضي بالحاضر حين يذكرنا باسم صفية زغلول – زوجة سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩ ضد الاحتلال الإنجليزي لمصر – ليس فقط لأنها خلعت البرقع كما يقول (ص ٩٣)، بل نضيف لأنها عاشت دون أن تنجب ودون أن يحول ذلك بأن تشارك زوجها كفاحه بل معا أتاح لها هذه المشاركة.

وفي الجامعة تبدأ هدى مرحلة جديدة من مراحل حياتها «في الجامعة تغيرت حياتي، صار لي لأول مرة صديقات تفتّح قلبي لهن.. فلقد جبرن غربتي.. عرفت سلوى وسُعدى وفتنة.. هناء وسناء وندى والفلسطينية الودود الدكتورة سلمى المشرفة على المكتبة بشكل دقيق ومنضبط» (ص ١٠٢) إلا أن سعادتها شابها القلق – سمة من سمات روايتنا تشابك الإيجابيات والسلبيات – عندما اكتشفت أن جزءا كبيرا من الكتب يتم حبسه في مكتبة زجاجية (لعل أفضل من إعدامها فهناك أمل في إعادتها إلى الحياة يوما) وحين سألت فتنه عنها أجابتها بابتسامة حذرة: لا كلام في السياسة.. دعينا نعيش (ص ١٠٢) حتى الكتب التي تصور الولادة تتم مصادرتها.. وتعلن الراوية رؤيتها المعارضة حين تستطرد أن هذا الحصار كان يجد له منافذ «فالمعاكسات التليفونية هنا تفوق حد التصور» (ص ١٠٨) الأمر نفسه حين يُسمع في الجامعة صوت الأستاذ من خلال الدوائر التلفزيونية المغلقة ولا تُرى صورته، وتصل الصحف والمجلات بعد تسويد بعضها، بينما صور الرجال والنساء في التلفزيون ومن خلال أطباق الدش (ص ١١٩) مما يهب روايتنا رؤية نقدية لعلها أحد دوافع إبداعها.

ومن هذه القضية العامة إلى قضية هدى الخاصة حين ذهبت إلى طبيبة النساء لتساعدها على «تجاوز ما حل بي من وزن زائد ولتكتشف معي كيف تنمو في رحمي بذرة صالحة» (ص ١٠٨) وتربط بين عقمها وصحرائها التي تعيش فيها «من أين لي بالخصوبة بعيدا عن النيل. هذه الصحراء عقيم يا باسم» (ص ١١٠) وتلقي هذه الأزمة بظلها على العلاقة بين هدى وباسم من لهفة كل منهما على الآخر إلى المعركة بينهما، وكل طرف يحمّل الآخر سبب عدم تحقيق الحلم. وتطفو هذه القضية التي تؤرق الطرفين من حين لآخر كأنها قرار يوجد مراحل الحكي الروائي ويمهد لتطور مقبل، وهكذا يتوالد الضدان: فعقم الجسد الأنثوي يخصب موضوعنا الروائي.

ومن الأزمة الخاصة إلى أزمة الفلسطيني ممثلة في موظفة المكتبة «فتنة» حين حكت لها عن عريس عن طريق أبله ندى التي لديها ثلاث فتيات في سن الزواج، «لابد أنه لا

يصلح إلا لفلسطينية مكسورة الجناح سهلة ميسرة للاستغلال والاستبداد». (ص١٢٣) ومن فتنة إلى سُعدي موظفة الآلة الكاتبة التي طلقها زوجها السابق أو ابنتها، إخوتها رفضوه يوم جاء لردها ثورة لكرامتهم «فهدًا العبد على رأسي، تزوج وأصبحت مربية لابنتي» (ص١٢٩)مما أزعج مشاعر هدى حتى تحول إلى كابوس ليلى، وعندما استيقظت اكتشفت أنها نجت من كابوس ليلى لتواجه كابوس اليقظة: لم يأت باسم، ما يزال ساهراً في عمله بينما انتصف الليل (١٣٠). وتتساءل هدى: لماذا تبدو النساء هنا تعيسات إلى هذا الحد؟ وهل هي بين بين أم أن حكيها يضعها فوقه؟! وهل ثمة علاقة بين عقمها وهذه العلاقة الزوجية القلقة. وهل إحداهما سبب للأخرى أم نتيجته؟ بينما تتساءل بعد محاولاتها التي تتأرجح بين الشك واليقين: هل تم الأمر على أكمل ما يكون هل تسير البويضة في مسارها الأزلي؟ (ص ١٥٢).

وتثير عزة بدر في روايتها موضوعاً حساساً وشائكاً، فكثير من «الاحصائيات عن أهم ما يخصنا متاحة تماما، والمنح الدراسية لا تُمنح إلا بعد الموافقة على موضوعات البحوث بما يخدم أهدافهم» (ص ١٧٠) وأنه يمكن شراء الصحفي بعزومة فقط (ص ١٧١) ثم ترمز إلى ذلك بأوضاع العلاقة الجنسية بين الدكتور نزيه المصري وزوجته الأمريكية نانسي حين أدخلتنا بطلتنا معهما فراشهما «لا تستلقي أبداً على ظهرها.. ربما تحتقره.. تقول وهو تحتها إن هذا وضع يناسبها أكثر» (ص ١٧٢) بينما هناك صراع بين د. نزيه وامرأة أخرى هي الدكتورة فاطمة سليم التي ترى أنه لا فضل للحملة الفرنسية بقيادة بونابرت على مصر وهي ما تبنته هدى في فصل من فصول رسالتها التي تعدُّها بإشراف د. نزيه الذي كان يرى عكس ذلك، فما كان منه إلا أن «مزق الفصل.. ودفع به إلى سلة تحت قدميه» (ص ١٧٤).

ومن أزمة هدى مع أستاذها (أزمة خاصة) إلى أزمة سُعدي مع طليقها فهد (ستؤدي إلى تقاطع العلاقات). فإذا كانت هدى ضحية أزمتها الأولى، فإنها تحاول أن تكون واسطة خير في الأزمة الثانية معلنة «سأكون بينكما حمامة حمى لا يضيرها أن تحمل في عنقها رسالة حب»، لكنها ما لبثت أن ندمت حين نسمعها تهمس لنفسها «أدركت أني ورطت نفسي في هذه المشكلة» (١٧٩) فلابد لها أن تخفي عن باسم رسالة سعدى إلى فهد ومقابلة رجل غريب كانت إجابته رسالة غرامية مبتكرة: تفاحة قضمها قبل أن يرسلها مع هدى إلى سُعدى وفهد حتى أنها في الحلم رأت «سعدى تضحك ثم تبكي، تضحك إذا قضمت التفاحة، وتبكي إذا نزعها منها فهد، أراها مستعطفة لتسعيدها» (ص ١٥٦).

وعندما اتصل بها فهد استجابت لدعوته.. وواضح أن عزة بدر تستخدم عالم الحلم للتعبير عن العواطف الموؤودة لبطلتها «في الليل كانت سعدى معلقة من شعرها في شجرتها وكانت تبكي، بينما كنت أنا أنتزع منها التفاحة. وكأنما زوجها باسم هو الذي كان يدفعها دفعا - بغيابه عن حياتها - نحو هذه المغامرة «قمت فزعة، اتلفت فلا أجد باسم إلى جواري، الثالثة صباحا ولم يأت» (١٩٠). فعالما الوعي وما تحت الوعي يتضافران لتتكامل شخصية بطلتنا الروائية. وقد ترتب على ذلك أن ألفت هدى نفسها تنجذب نحو ما خشيت

منه، وتلاقي الأضداد حينا وصراعها حينا محور من محاورنا الروائية، فعندما قابلت فهد للمرة الثانية تصف ضحكته كأنما من خلال تعانق حاسة التذوق مع مجهر للرؤية ومرشح للصوت، فهي «عذبة (تذوق) لها رنة وغنة مميزة (صوت) أحب النظر إلى شفتيه، استدارة السفلي ورقة العليا (رؤية) (ص ١٩١). ثم ما تلبث أن نسمعها تفصح عن انجذابها نحو فهد بلغة تقترب من الشعر يفرضها عليها الموقف العاطفي فيبدعها كما تعودنا كلما احتدمت مشاعر بطلتنا مستخدمة أكثر من حاسة: معنى صامت يدور بيننا.. غامضا له رائحة عطر بعيد فاغم، فراشة صامتة انطلقت فجأة من بين أهدابه، نظرة من عل هوت كذرات كحل مفاجئ.. إلخ (ص ١٩٤).

وكأنما فجأة تشعر بما ترتكبه من خطيئة في حق سعدى (وربما في حق زوجها أولا) «وها أنا ارتكب ذنبا.. أقص بنفسي جدائل سُعدى، أقص جذورها من قلب فهد بمقص متلوم» (ص ١٩٥) بينما لا يبادلها فهد الشعور نفسه، لأنها عندما تُذكره بموضوع سُعدي يكون رده «أجمل ما في موضوع سُعدي هو أنتِ». دون جوان جديد في تاريخ أدبنا العربي في مكة مما يذكّرنا بعمر بن أبي ربيعة، ومما دفع هدى إلى إغوائه والشعور بالذنب: ليتني ما رأيت سُعدى ولا قابلتك ولا لامست تفاحتك، دعني ألتمس الملك الذي يشق القلوب ويطهرها (ص١٩٥). وما تلبث بطلتنا وروايتنا أن تعترف بتأرجحها بين زوجها باسم الذي يربط استمرار حياتهما معا بإنجاب طفل، وزير النساء الذي تطالبه مستعطفة أن يدعها – كأنما الأمر بيده لا تشاركه هي فيه: أنا امرأة يائسة مغتربة .. أنت مدجج بامرأتين، امرأة تأكلك في الليل وامرأة تتنازعك في النهار، فماذا تفعل بامرأة ثالثة ؟ (ص ٢٠٠).

وتختتم هدى ما يمور في أعماقها من صراع معبرة عنه: ابتعد يا فهد، دعني كما أنا، ثم تنتبه شاكيه: أنا امرأة لم تعش أبداً، ولم تعرف طعم الحب. هكذا أنكرت بطلتنا تجربة حبها بل عشقها لباسم الذي افتتحت به مبدعتها روايتها. وهكذا باعد الزمن الروائي ما بين بدايته ونهايته بسبب ما تفقده الألفة والقلق على تحقيق التطلعات من حلاوة التجربة البكر وإن واصل دعمها عقد اجتماعي، بينما يهدد الثانية – نفس ما يشعلها – أنها بلا عقد.

ومن الخاص إلى العام حين يندلع حريق في بيت الطالبات بسبب ماس كهربائي فيحال بينهن وبين هروبهن بملابس النوم متكشفات «قالوا نحن نساء تحترق، رفضوا إلا أن يشموا احتراق النساء على إنقاذهن» سحقا لكم قساة القلوب (ص ٢١٥). ونقذت هدى من الحريق بجبس على ذراعها، بينما تنقلنا روايتنا من خلال هذيانها إلى فانتازيا أشبه بجحيم دانتي افتتحت بها روايتنا تفيق بعدها لنجد «أصحاب العصى والهروات من حولنا ونحن على مراتب من قماش وقد ضُربت من حولنا خيام سوداء» (ص ٢١١) ومنها إلى المستشفى لتعود بذراع مكسورة وصوت باسم واضحا: تناولي الأقراص (ص ٢١١).

لكن عزة بدر لا تريدنا أن نفارق أحداث روايتها وقلوبنا مكسورة، فنحن ما نلبث أن تُسمعنا نشيد إنشاد هدى وهي تتغني بفرحة خصوبتها: ,سأعد الأسابيع والشهور، وأخشى

طاولة الولادة، كأنني أول أنثى في التاريخ تضع البيض في سلة والدمع في الشهد.. (ص ٢١٤) ولا تتم ولادة هدى دون مفاجآت، فقد طلبوا منها في المستشفى إقرار بتبرعها بأعضائها في حالة وفاتها، إقرار بدونه لا يدخل «المريض» غرفة العمليات حتى ولو كانت ولادة، مما دفع بطلتنا إلى التساؤل الساخر: هل شرط الميلاد الموافقة على الموت؟ وتتذكر إيزيس — فوحدة التاريخ المصري معلم من معالم روايتنا مثلها مثل ترابط الجغرافيا العربية — حين جمعت أعضاء ابنها أوزوريس بعد ما شتتها إله الشر ست في أنحاء مصر، لكن يقلقها أن الروح «لن تتعرف على الجسد لو سرقوا قلبي» (ص ٢٣٠). وتلتقي خاتمة الرواية ببدايتها عندما تكتشف هدى طبيبا بملابس خضراء في غرفة الولادة، لندرك أنه معتز طالب الطب الذي هجرته بعد اكتشافها أنه دون جوان، لكنه الآن بذقن مغطاه بشعر كثيف يصل إلى منتصف صدره، دلالة مزوجة على أثر الزمن في الشخصية وفي المجتمع الذي أفرزها.

وعندما زكمتها رائحة المخدر لتلد ولادة قيصرية راحت تستنجد بباسم مرة وفهد مرة أخرى، وهي تعلن محتجة على حرمانها من الإسهام في خروج طفلها إلى الحياة. وتذكرت صورة المرأة وهي تلد في كتاب بالمكتبة السرية محتجة: لا يريدون للنساء أن يتعرفن على أجسادهن.

وتختتم روايتنا — التي يمكن أن نضيفها إلى روايات الأدب الاحتجاجي — نهاية فانتازية حين يغوي فهد كل نساء روايتنا حتى المطوعة عقيلة، وحضورهن مهرجانا صاخبا تختلط فيه الفانتازيا بالواقع وبالحاضر بالفرعونيات «يتعلق فهد بذراعي، فنتخذ وضعنا الأول، أنا وفهد وسُعدى وعلى رأسها قرنا حتحور» (ص ١٣٨) وهكذا يتحول فهد إلى رمز يمثل اللذة الجنسية المرتبطة بالهلاك، كما يحدث في ذكر النحل الفائز بإخصاب الملكة، لكن الضحية هنا هي الأنثى لا الذكر.

الهوامش :

(١) يذكر سلامة موسى في سيرته الذاتية «تربية سلامة موسى» أنه نادى على شقيقته بالاسم وهو في الشارع بينما كانت تطل من نافذة البيت، فكان عقابه الصفع عندما صعد إليها.

ق

فانيليا..

رواية تحاور النوع الروائي

الراوي عليم لكن ذاته منشطرة

سيد ضيف الله

إن الاهتمام بـ"الراوي" قديم في "النقد الروائي"، ويرجع ذلك إلى أن الراوي - بوصفه تقنية - يهيمن وظيفيًا على عناصر العمل الروائي، ويحدد علاقاتها وحركاتها من منطلق أنه الذات الفنية للكاتب.

لقد عرفت الرواية بوصفها نوعًا أدبيًا ينتمي للكتابة الأدبية ومؤسساتها الاجتماعية خيارات فنية للموقع الذي يرى منه العالم الروائي، وقد تحكمت عوامل رئيسية في هيمنة أحد هذه الخيارات، منها التطور التاريخي، واختلاف المجتمعات. و هذه الخيارات الفنية أربعة :

١- راوٍ غير حاضر في العالم الروائي ويرى العالم الروائي من داخله.

٢- راوٍ غير حاضر في العالم الروائي ويرى العالم الروائي من خارجه.

٣- راوٍ حاضر في العالم الروائي يرى العالم الروائي من داخله.

٤- راوٍ حاضر في العالم الروائي ويرى عالم القص من خارجه.

إذن ثمة ثنائيتان هما ثنائية (الداخل / الخارج)، وثنائية (الحضور المعلن/ التخفّي) تنتج عن تفاعل أطرافهما على طريقة "التباديل والتوافيق" تلك الخيارات الفنية الأربعة. ومن الملحوظ أن لكل خيار قيمة جمالية وثقافية تحدده مؤسسة الكتابة في ضوء علاقتها بالسياق الثقافي الذي تتفاعل معه. إن القيمة الجمالية والثقافية لأي من هذه الخيارات لا تتغير بتغير حركة التاريخ فقط، وإنما بتباين عقول الناس المتعايشين المتشاركين في الزمن التاريخي نفسه، لكن كل منهم ينتمي لزمن ثقافي مختلف عن الآخر، ربما يصل هذا الاختلاف في بعض الحالات إلى عدة قرون. و هذا يعني أن الماضي لا يموت، وبالتالي لا تموت قيمه

الجمالية. مما يعني إمكانية التجاور الجغرافي في اللحظة التاريخية الآنية لشخص ينتمي ثقافيًا وجماليًا للقرن التاسع عشر مع شخص ينتمي ثقافيًا وجماليًا لبداية القرن العشرين مع شخص ينتمي لبدايات القرن الحادي والعشرين، وبالتالي تحضر الرواية على اختلاف تقاليد كتابتها، بل على اختلاف الهدف منها. لكن الانتماء لزمن ثقافي يترسخ ليصبح بمثابة إيديولوجيا تجيد تحوير الحقائق لصالح حقيقة واحدة هي الحقيقة التي نصنعها بعقولنا، ثم نستعبد بها عقول الآخرين. ولعل هذا ما يفسر حالة الإقصاء المتبادل بين مواطني الأزمنة الثقافية المختلفة، ذلك الإقصاء الذي يتخذ شكل إقصاء لمفاهيم الجمال والأدبية التي لا تتفق مع تقاليد جمالية وأدبية تربّى عليها العقل حتى صار عبدًا لما تربّى عليه.

إن السلطة قد تكون للشئ ونقيضه، فثمة سلطة للقديم باعتباره قديمًا، وثمة سلطة للجديد باعتباره جديدًا. وهذا ما يمكن ملاحظته حين تستمع لحجج البعض لإقصاء ما يُسمى "الرواية الجديدة"، وفي الوقت نفسه تستمع لحجج مقابلة تدعم النظرة الإقصائية لدى بعض الروائيين الجدد في نظرتهم لكثير من الروائيين القدامى باعتبارهم ينتمون لنمط من الكتابة عفا عليه الزمن.

يبدو أن اللاهوتيين المتطرفين لم يعودوا وحدهم الذي يزعمون أنهم مالكو الحقيقة الوحيدة، وأنهم وحدهم منْ لديهم الصراط المستقيم الذي يفضي إلى الجنة. ففي الأدب هناك لاهوتيون يزعمون امتلاك المفهوم الأوحد للأدبية والمغيار الوحيد الذي تقاس وفقه، ويحكم على الرواية بدخول نار مؤسسة الكتابة، أو يحكم لها بدخول جنة مؤسسة الكتابة.

وفي هذا الإطار انحازت المؤسسة الكتابية من خلال ذوي السلطة النقدية ولجان الجوائز الأدبية فيها إلى وضعية الراوي التي تكتسب أكبر قدر من الموضوعية باعتبار أن الموضوعية في السرد هي أكثر الطرق إقناعًا للقارئ، مما يساعد على تحقيق ما يسمى بالصدق الفني. وبالتالي انحازت للخيار الأخير ضمن الخيارات الفنية الأربعة وهو: "راوٍ حاضر في العالم الروائي ويرى عالم القص من خارجه".

ثم انحازت مؤسسة الكتابة الروائية انحيازًا أقل من سابقه للخيار الثالث وهو: "راوٍ حاضر في العالم الروائي يرى العالم الروائي من داخله". على اعتبار أن حضور الراوي بوصفه شخصية في الرواية لا يعطيه كامل الحق في أن يروي كل ما يدور في نفوس بقية الشخصيات إلا إذا كان على سبيل الحوار معه أو شاهدًا على الحوار أو الحدث أو أن يتحايل فنيًا لإخراج مكنون الشخصية النفسي، وبقدر نجاحه في هذا التحايل الفني بالتقنيات السردية المختلفة يكون قد اقترب من مكانة الخيار السابق في مؤسسة الكتابة الروائية.

ومنطق الانحياز يكمن في أن التقنيات التي يستخدمها الروائي في سرده هي بمثابة "حيل فنية" عليه أن يجيد توظيفها ليعوّض نقصه الجوهري، هذا النقص الجوهري هو كونه كاتبًا وليس راويًا شفاهيًا، لكن غايته هي أن يحقق الهدف الأسمى من وراء كل فعل قصصي أو حكائي وهو أن يصل لما كان يصل إليه الراوي الشفاهي من درجة التوحد بين الراوي والشخصية والجمهور بحكم المزية النوعية لسياق الإنتاج والتلقي.

وعلى هذا الأساس تجرّد مؤسسة الكتابة الروائية الخيار الأول من أحقية الدخول في المنافسة على رضاها وهو: " راوٍ غير حاضر في العالم الروائي ويرى العالم الروائي من داخله"، على اعتبار أن عدم حضور الراوي في العالم الروائي لا يعطي له الحق لأن يروي الجانب الخارجي منه، فكيف يبيح لنفسه أن يروي بواطن الأمور؟! و أين هو هذا القارئ الساذج الذي يمكن أن يصدق فنه ويقتنع به أو يتعاطف معه؟! بل لا يمكن اعتبار هذا الخيار خيارًا فنيًا بقدر ما يمكن اعتبار نقطة البدء في السرد الكتابي التي ورثها عن السرد الشفاهي، فهذا الموقع للراوي هو الموقع نفسه الذي يرى منه راو السيرة الهلالية عالم قصه، وهو الموقع نفسه لشهرزاد في ألف ليلة وليلة، ثم نجده بعد ذلك في المقامات. وقد نرى اتساقًا بين هذه التقنية والعقلية الشفاهية يرجع إلى علاقة الإنسان في العالم القديم /الشفاهي، بالعالم والله، حيث كان يعتقد بأنه مركز الكون، وأنه خليفة الله على الأرض ومن ثم الكل مسخر له. وهذا الاعتقاد تجسّد فنيًا في راو يرى عالم قصه من عل، فهو خالقٌ لهذا العالم بفعل الحكي، وهو يكلّف أتباعه سواء أكانوا شخصيات في عالمه أم رواة ثانويين - يكلفهم بأن يروا له.

وفي منطقة "الأعراف" حيث لا جنة ولا نار، يسكن الخيار الثاني راضيًا بالانحياز له حينًا و باستنكاره أحيانًا: " راو غير حاضر في العالم الروائي ويرى العالم الروائي من خارجه"، على اعتبار أن عدم حضوره في العالم الروائي لا يبرر له أن يرويه، لكن يبقى له أن روايته هي فقط للجانب الخارجي من العالم الروائي.

وتستمر في هذا الخيار بعض آثار المرحلة السابقة عليه، فالراوي كلي المعرفة يعلم الغيب من الأحداث، ويعلم ما لا تعلمه الشخصيات عن نفسها إلا أنه نتيجة للتطور التاريخي والتغيرات الاجتماعية - واللذين انعكسا على علاقته بالعالم - يدخل عالم قصه لكنه يعاني تذبذبًا فلا يدري إن كان خالقًا لعالم القص أم مخلوقًا من مخلوقاته، ومن ثم يسقط المسافة أحيانًا بينه وبين الأحداث فتجده موجودًا في كل مكان في الوقت نفسه، لكنه قد لا يستطيع أن يدخل إلى باطن شخصية بسلطاته السردية نفسها في العالم الروائي الخارجي. وبالتالي ترى مؤسسة الكتابة الروائية اللاحقة عليه تاريخيًا أنه لم يحسن التخفي خلف الشخصيات، وقد لازم هذا الخيار إرهاصات الرواية العربية.

إن الخيارين السابقين (الأول: راو غير حاضر في العالم الروائي ويرى العالم الروائي من داخله، والثاني: راو غير حاضر في العالم الروائي ويرى العالم الروائي من خارجه) لم يكن من أهدافهما إيهام المتلقي- سواء أكان سامعًا أم قارئًا — بالواقع أو حشد الوسائل الفنية المخطط لها لإقناعه بأن ما يقال هو الحقيقة، وذلك أن الراوي الشفاهي لم يكن يخطر بباله أنه موضع تكذيب، فضلاً عن أن الهدف من القص لم يكن إقناع السامع بإيديولوجيا ما، وإنما "المسامرة"، وهذا المجلس يضفي على الراوي المصداقية الفنية التي تتضح للمستمعين من تعبيرات الجسد. وقد تبدلت تلك الوسائل الشفاهية في الخيارين الأول والثاني إلى ما أسميه "بلاغة زائفة" تمثلت في نبرة خطابية يسود فيها الاستفهام التقريري والتعجب وغيرها

من الأساليب الإنشائية..إلخ، ومن ثم كان دور المتلقي تجاه الروايات التي يسودها هذان الخياران هو السمع والطاعة نظير ما كان يقدمه هذان الخياران له من راحة ذهنية.

أما الخياران (الثالث: راوٍ حاضر في العالم الروائي يرى العالم الروائي من داخله.

والرابع: راوٍ حاضر في العالم الروائي ويرى عالم القص من خارجه.) فلم يستبدلا وسائل الإقناع والإمتاع بذلك النوع من البلاغة الإنشائية الزائفة، وإنما ببلاغة سردية يمكنني أن أرى أساسها التراثي في الحرص على "مطابقة الكلام لمقتضى الحال"، والتأمل في تلك العبارة الموجزة لتعريف البلاغة، يمكنه أن يطوّرها لتكون أساسًا للبلاغة للسردية إذا ما تم تفسيرها بالقول بضرورة الحرص على المواءمة أو المطابقة بين الموقع الذي يجعل الكاتب راويه يرى منه عالمه الروائي والأسلوب اللغوي الذي يستخدمه لتقديم ما يراه للقارئ.

لقد عاينت مؤسسة الرواية ثلاثة أساليب رئيسة هي:

١- الأسلوب المباشر

٢- الأسلوب غير المباشر

٣- الأسلوب غير المباشر الحر.

ففي الأسلوب المباشر يمنح الراوي الشخصيات هامشًا من الحرية فتعلن عن نفسها بألفاظها ولا يتدخل الراوي في ألفاظها، وفي الأسلوب غير المباشر فإن الراوي يسرد بلغته الخاصة المدلولات التي تطرحها الشخصيات حيث يعيد صياغة منطوق الشخصيات فيأتي السرد بصوته، أما الأسلوب غير المباشر الحر فيعمد الراوي إلى إحداث لبس فني بين لغته ولغة الشخصية فتتداخل الأصوات[1].

ومن هنا فإن البلاغة السردية هي الأسلوب المناسب مع الراوي المناسب، ولا يعني ذلك أن العمل الروائي لا يشتمل إلا على أسلوب واحد أو موقع واحد لنوع واحد من الرواة، وإنما يعني أن موقعًا للراوي يهيمن على غيره من المواقع في العمل الروائي مع إمكانية الحضور الهامشي لبقية المواقع، وأن شكلاً مهيمنًا من أشكال الخطاب السردي قد هيمن في هذا العمل الروائي على غيره من أساليب السرد مع بقاء بقية أشكال الخطاب السردي حاضرة نسبيًا.

واستنادًا إلى هذا التصور النقدي النظري أعتقد أن رواية فانيليا للطاهر الشرقاوي قد أقامت حوارًا مع النوع الروائي هدفه المطالبة بإعادة النظر في تقييم المؤسسة الكتابية للخيار الأول: " راوٍ غير حاضر في العالم الروائي ويرى العالم الروائي من داخله". على اعتبار أن الرواية قد لجأت لهذا الخيار الفني التقليدي جدًا والذي لا يعدو كونه مجرد نقطة بدء للسرد الكتابي، لكنها استطاعت أن تقدّم تصورًا مختلفًا على المستوى المعرفي والجمالي لتقنية الراوي العليم في ضوء الظرف الثقافي ما بعد الحداثي؛ حيث انشطار الذات وتجاور مفرداتها المتناقضة من أهم مفردات هذا المشهد الثقافي.

يبدو أن رواية فانيليا منذ البداية أراد لها كاتبها أن تلعب باستخفاف بالفكرة الحداثية المألوفة والمرتبطة بانقسام العالم إلى مركز وهامش، ليس بخلق مراكز متعددة أو

بتفكيك المركز، وإنما بتحويل المركز إلى هامش ،وتحويل الهامش إلى مركز. حيث ينقل الشخصيات العادية والمألوفة في حياتنا اليومية والتي اعتدنا أن تحتل مكان المركز بين شخصيات الرواية التقليدية ليُسكنها هامش الرواية ويطلق على عالمها الروائي (الملاحق)، وهذه الشخصيات هي (سيدة القطط / السيدة المهووسة بالغسيل/ سيد الجنازات)، فكل شخصية تمثل نمطًا حياتيًا مألوفًا ومتوفر في الأسواق المحلية بدرجة تجعلنا نراه "الطبيعي" الذي يجب أن يقيس عليه الآخرون مدى اختلافهم عن الأنماط السائدة في المجتمع المصري، فسيدة القطط امرأة عجوز تلتف القطط حولها حين تسير بالشوارع ، وهي تحاول أن تتذكر الأماكن بها دون جدوى لأن الأماكن تبقى، بينما روادها يذهبون بلا عودة، هي امرأة بسيطة لم تحقق حلمها في شبابها بأن تصبح ممثلة كملايين لم يحققن حلمهن، لكن حياتهن في مرحلة الشيخوخة تتحول للعيش على الذكرى سواء كانت ذكرى ما تحقق أو ذكرى الأحلام التي لم تتحقق. إنها نوع من أنواع الإيقاف عن ممارسة الحياة بعد فوات الحياة من بين الأصابع.

أما السيدة المهووسة بالغسيل فهي نوع آخر من أنواع تكريس الحياة لفعل عديم الصلة بالحياة ، فهي تعيش لتغسل، وربما لا تتمكن من أن تلبس ما تغسله لتعيش حياتها بتلك الملابس. وهذا النوع على ألفته الشديدة فهو توقف إرادي عن ممارسة الحياة باختزالها في فعل لا يصلح أن يكون الغاية من الحياة لدى البعض ، لكنه كذلك عند هذا النمط من الناس.

وعلى مستوى الرجل، فالرجل "سيد" كما هو المألوف في ثقافتنا، لكنه هذه المرأة "سيد الجنازات"، الذي يمكن اختزال حياته في كونها الخطوات التي يسيرها منذ بدء علمه بوفاة شخص ما له صلة به من قريب أو بعيد ، وحتى تسليمه إلى القبر. ولم يندم "سيد الجنازات"على شئ إلا ندمه على أنه كان طفلاً أيام جنازة عبد الناصر فلم يحتفظ بصورة لنفسه في الجنازة، أما في جنازة السادات فقد كان مشغولاً بالمرة الأولى التي يمارس فيها عادته السرية، لكن الذنب لم يكن ذنبه فقد تسببت بنت الجيران في هذا التأخير غير المقصود عن جنازة السادات، ففاته حدثٌ مهمٌ كان يريد أن يزين به حياته!

إن هذه العملية الروائية المقصود منها تهميش المركزي، المألوفة مركزيته في المجتمع ، وذلك لحساب الوجه الآخر، وهو مركزة الهامشي غير المألوف في المجتمع وذلك بجعله "متن الرواية"، وقد أسكن الروائي شخصيتين فحسب في هذا المتن وهما "الولد الصامت"، و"البنت حافية القدمين". وهاتان الشخصيتان يشترك في كونهما طرفي الفعل المدهش على مستوى الإنتاج والتلقي. فالبنت تثير الدهشة بقدمها الصغيرة أو كما يسميها الولد متعجبًا ومعجبًا "القدم الطفلة"، وهذا خلافًا لموقف الثقافة السائدة التي لا ترى للقدم أية علاقة بعلامات الأنوثة، فالشئ الهام عندها هو نمو الأعضاء التناسلية على النحو المألوف. وترتسم شخصية البنت ذات القدم الطفلة بوصفها كائنًا غير مألوف ؛ فهي التي تجرؤ على السير حافية في الشارع، وهنا نلحظ علاقة نشوة بين باطن القدم والرصيف الساخن، لكن مسار النشوة مخالف لمسار النشوة التقليدي في العلاقة الحنسية المألوفة بين رجل وامرأة، حيث

تسيرالنشوة من أسفل إلى أعلى" وفي حركة تلقائية تخلع الصندل،وتمسكه في يدها، وتواصل سيرها بشكل عادي تمامًا،منتشية بإحساس ملمس الرصيف لباطن قدميها. لم تكن تسمع شيئًا من تعليقات المارة، الذين لاحظوا أنها تمشي حافية، أو تلقى بالاً للعيون التي تتابعها في صمت، فقط منتبهة لصوت دبيب خفيف، يسري في عروقها، ويدغدغ برقة، صاعدًا ببطء من أسفل القدم إلى الساق، ثم مابين الفخذين، مواصلاً رحلة الصعود مارًا بالبطن، والصدر، والرقبة، والخدين، والأذنين، حتى فروة الدماغ، التي تتكمش بسرعة محدثة دغدغة يقف لها شعر الرأس" . (ص١٤)

وفي هذا العالم اللامألوف للسعادة أسباب بسيطة لدى هذا الكائن كصوت محمد منير، وحمام دافئ، والرقص عارية أمام المرآة، والمشط الخشبي المسكون بالعشق الذي كان لجدتها ذات يوم.

وفي عالمها اللامألوف ليس من الضروري أن يكون لكل شئ سببٌ، فيكفي أنك ترغب في شئ أو تشعر بشئ لتعبر عنه دون حاجة لتبرير ذلك بالبحث عن العلل والأسباب، التي يمنطق بها عالم المألوف الأفكار والمشاعر ليسيطر على مصدرها وهو "الإنسان". ولذلك فالبنت حافية القدمين أو ذات القدم الطفلة دون أن نقيدها باسم ، هي بنت تريد أن تموت في سن ٤٨دون سبب لهذا التحديد، وهي تريد لشقتها أن تكون كلها مطبخ .

إن الكائن اللامألوف كائن يعيش الحياة وحيدًا سعيدًا بوحدته حينًا حين تكون إرادية كما في اختيارها يوم الأحد ليكون ملكًا لها وحدها، حتى أنّ أصدقاءها يسمونها "ميس صنداي Ms.Sunday" ، لكن تصبح الوحدة معاناة قاسية حين تكون مفروضة عليهابسبب عزوف الآخر عنها من خلال الفشل المتكرر لعلاقات عاطفية مع الآخر / الولد، فتكون الكنبة ،التي هي مكان لممارسة الحياة لفرد واحد منعزلاً، هي المكان المفضّل لديها لممارسة الحياة متأملة سقف غرفتها وكاتبة لمذكراتها ..إلخ.

إن هذا الكائن اللامألوف هو كائن مختلف منذ كانت طفلة تتمنى أن تكون زهرة أو سمكة عندما تكبر لا أن تكون طبيبة أو مهندسة، ويبدو أن هواية الاحتفاظ بمخلفات الماضي هواية تربّي الشخصية على القدرة على الاختلاف مع المحيط الاجتماعي بوعيه المألوف للعالم، فمخلفات الماضي تحيل إلى فكرة جدوى الحياة ومعناها ، حيث الأشياء تبقى، بينما لا يستطيع أصحابها البقاء معها!

هذا الكائن اللامألوف هو صانع الدهشة في الرواية وهو المؤهل لقدراته الإنسانية أن يخترق عالم المألوف، لأن هذه القدرات الإنسانية تأسست على تنوع مصادر المعرفة، بل واختلاف هذه الوسائل عن وسائل المعرفة المتاحة في العالم المألوف ، فالحدس وسيلة أساسية من وسائل المعرفة التي تتحصل عليها، والخيال- وليس المنطق- مهارتها وخاصتها الإنسانية الأساسية ، وبالتالي من الطبيعي جدًا أن تختلط خيالات هذا الكائن غير المألوف بواقع وحدته فتتحول أفكاره إلى واقع معاش بالنسبة للشخصية(فالحيوانات بديل الوحش دون شعور بأدنى حاجة لإضاعة الوقت في إقناع الآخرين المألوفين بما صنعته.

تلعب البنت حافية القدمين دور مثير الدهشة والولد هو المتلقي الأول لها غالبًا، لكنه ليس الوحيد، فجميع الشخصيات في الرواية متلقون لأفعالها غير المألوفة مع تباين المواقف منها.

"صاحب كشك السجائر، قال لولد بدت على ملامحه الدهشة لما مرت بجواره، وهو يناوله الحساب: إنها مجنونة.لكن ماسح الأحذية العجوز، الذي يقعد دائما قدام بار "باراديس"، ذي الباب الموارب، تمتم: قدمها صغيرة جدا ،ونظيفة....إلخ" ص١٣

تبدأ علاقة الولد الصامت المؤهل بصمته هذا للدخول لعالم اللامألوف بموقفه المختلف من القدم الطفلة، فالقدم "خلقة ربنا" تراها شخصيات الرواية جميعها إما تثير الأسى والشفقة أو أنها غضب من الله، بينما يراها الولد وحده مثار إعجاب، وأنها قد وقع عليها ظلم تاريخي بشع مقارنة ببقية الأعضاء التناسلية. إن القدم الطفلة تلعب دور المرشد للبنت حافية القدمين للتعرف على بقية جسدها وخاصة أعضاءها التناسلية المألوفة المعترف بها في الثقافة السائدة، وكأن العضو الذي لم يكتسب الاعتراف به تاريخيًا يسهم في التعرف على بقية الأعضاء، وكأن أيضًا كل الأعضاء لم تُختبر حتى لحظة اكتشاف القدم الطفلة لها!

ومع ذلك تبقى رغبة الولد الصامت الذي يُعجب بالقدم الطفلة كرغبة علماء الآثار في الاحتفاظ بالتحف الفنية ؛ "حيث يضعها ملفوفة في غلاف زجاجي" ص١٢

إن الخبرة باللامألوف تعلو عند الولد فيتحول لنوع جديد من العلاقة به وهي علاقة (موسى بالخضر) الذي يطلب أن يصحبه ليتعلم من علمه الحدسي، فالولد الصامت الذي عاش في المدينة لسنوات لم يعرفها إلا على يد البنت حافية القدمين وكأنه كان قد أعمى استرد بصيرته فرأى الأشياء البسيطة التي كان يمر عليها كل يوم، ولم يكن يراها، على الرغم أنها كانت مما يبحث عنه (محل الحلويات ورائحة الفانيليا المحببة لديه).

إن الرؤية بالعقل في عالم المألوف لا تتيح ما أتاحته الرؤية بالحدس في عالم اللا مألوف لهذا الولد الصامت على يد "خضره الجديد" في المدينة البائسة، ففي هذا العالم يتعرف على رائحة الفانيليا التي تقترن بجسد البنت حافية القدمين، وبمجرد أن يشتم الجسد/ رائحة الفانيليا تنفك عقدة لسانه لينطلق حاكيًا ذاته دون توقف، بينما تكون البنت حافية القدمين قد انشغلت عنه بذاتها طارحةً على نفسها أسئلتها الوجودية. وهنا يأتي لحظة الافتراق بين "موسى والخضر" (هذا فراق بيني وبينك).

إن الكائن اللامألوف بعد أن علّم الولد الصامت كيف يمارس الحياة، يكون قد أدى بعض رسالته ، لكن البعض الآخر من رسالته لا يكتمل إلا بتحوله إلى مسيح ينقذ البشرية من الألفة / قرينة الموت. فتصعد الفتاة حافية القدمين إلى السماء لتمطر السماء على الأرض رائحة الفانيليا، عسى أن تنفك بها عقدة ألسنة البشر فيستطيعوا أن يحكوا ذواتهم قبل أن يتحولوا لـ"سيد الجنازات" أو "سيدة ممووسة بالغسيل" أو "سيدة القطط".

إن عالم اللامألوف بشقيه (الولد الصامت/موسى، والبنت حافية القدمين/الخضر) كان يعاني من عسر الكتابة، فالولد الصامت يود أن يكتب عن عالم لا مألوف لأنه يعيش

المألوف، فيختار البنت ذات القدم الطفلة موضوعًا لكتابته، بينما البنت ذات القدم الطفلة تود أن تكتب عن عالم المألوف الذي لا تنتمي إليه ، فتبدأ في كتابة قصة "السيدة المهووسة بالغسيل". إن عسر الكتابة هو همُّ الولد وهمُّ البنت كقاسم مشترك بينهما ، وكلاهما لم يكتب ما يود كتابته، وإنما الذي كتبهما هو"الراوي العليم غير الحاضر في القص" الذي أعطى لنفسه الحق في أن يري ويروي أحلام البنت ذات القدم الطفلة، ويروي كذلك هواجس الولد الصامت بحرية تامة كأنه يروي ذاته أو بعض ذاته. نعم هذا ما أود الوصول إليه، ففي سياق ثقافي يعد انشطار الذات وتجاور متناقضاتها من مفرداته الأساسية، أستطيع أن أرى في توظيف تقنية "الراوي العليم غير الحاضر في القص" التقليدية توظيفًا ما بعد حداثيًا في رواية فانيليا للطاهر الشرقاوي، حيث إن هذا "الراوي العليم غير الحاضر في القص" قد انشطرت ذاته ليكون بعضُها ذات الولد الصامت/ موسى، وبعضها الآخر "ذات" البنت حافية القدمين / الكائن اللامألوف/ خضر/ المسيح. وعلى هذا، تكون رواية فانيليا قد أقامت حوارها الخاص مع النوع الروائي الذي تنتمي إليه باقتدار.

الهوامش :

(١) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص ٢٠٢.

الأفندي في رواية محمد ناجي

محمود عبد الوهاب

حبيب الله هو الشخصية المحورية في أحدث روايات محمد ناجي: الأفندي الصادرة في مايو ٢٠٠٨، تقدمه لنا الرواية صبيا تربى بين أبيه الحلاق وأمه ربة البيت، وشابا تخرج في كلية العلوم، وجامعيا يمارس مهنة لا علاقة لها بدراسته، إذ كان يعمل مرشدا سياحيا، لكن إرشاده لا يمت بصلة للتاريخ أو الآثار. فهو يرشد السائحين إلى عناوين الشقق المفروشة، ومحلات بيع السيارات، وأسواق السجاد والأحجار الكريمة وصواني الفضة والأراجيل ... إلخ.

ترقى حبيب من بائع يوفر المعلومات المفيدة للسياح، إلى بائع لبعض ما يحتاجونه من الأسواق، ثم إلى بائع يتاجر في فروق العملات. وعندما تكاثرت أمواله غامر بالتجارة في الأراضي والبضائع المهربة، فقفزت ثروة حبيب في طفرات سريعة إلى الملايين فشارك في إنتاج أفلام روائية للباحثين عن التسلية.

تعرف حبيب في حيه الشعبي على نازك بائعة الزهور وقارئة الكف لرواد المقاهي والفنادق، وقد نمت بينهما علاقة اختلط فيها الإعجاب بالنفور وتراوحت بين القرب والبعد، والمصالحة والخصام وتواصلت بخيط رفيع من العاطفة والجنس أو بين حبها له واشتهائه لها.

حدثت نازك حبيبا عن ابنة لها كانت تسكن معها أحد أحواش المقابر، وكيف جاهدت ظروفها البائسة حتى أمكنها أن توفر لها سكنا مناسبا وتعليما عاليا، لم ير حبيب هذه الابنة حتى ماتت نازك، وحينئذ عرف أنها ابنته.

بفضل خدماته للسائحين تعرف حبيب على شخصيات تسكن الفنادق الفاخرة وشقق وسط البلد: ...

موزة الأميرة الخليجية والشاعرة التي قدمت إلى القاهرة وفي قلبها جرح قديم من قصة حبها الفاشلة لرجل من سلالة العبيد تعلم تعليما عاليا وتقلد مناصب مهمة لكنه ظل يرى نفسه في القاع ويراها أميرة في قصرها العالي.

ووداد قروي مذيعة التليفزيون سابقا التي شرعت في إعداد فيلم عن حياتها في دنيا الإعلام، وعن تعرضها لمؤامرة زعمت أنها السر في الإطاحة بها من دائرة الضوء إلى دائرة الظل.

بين حبيب وموزة ووداد كان هناك الصديق المشترك: فايز ناصف، وهو زميل حبيب في كلية العلوم، ومشروع شاعر وناقد، تخلى عن كتابة الشعر والنقد وتحول إلى تأليف الأغاني وتمثيليات الإذاعة وإعداد البرامج.

الزمن التاريخي للرواية هو الفترة من عام ١٩٥٦ حتى بداية الألفية الثالثة، والزمن الروائي يبدأ من تفتح وعي حبيب على علاقات أبيه بأمه وجيرانه وطبيبه وزبائن محله وأقاربه، ثم تعرفه على عالم السوق، وعلى مظاهر التفاوت الطبقي بين زملاء الكلية، حتى اعتلائه للأمواج التي صعدت به في سبعينيات القرن الماضي من عالم السمسرة إلى شريحة من رجال الأعمال تضارب في الأراضي، وتتربح من صفقات تعقد بعيدا عن عين الرقابة وضوابط القانون.

في نهاية الرواية تموت نازك ووداد، وترحل موزة إلى بلدها محبطة ومكتئبة، ويطل حبيب على حياته بعد أن تجاوز الخمسين فيكتشف أنه كسب أموالا ولكنه ظل فقيرا: ماضيه البعيد ليس فيه سوى عمه الميت الحي وحكاياته الخرافية عن جده حمروش، وماضيه القريب ليس فيه سوى أبيه الحلاق الثرثار وأمه بلاك هانم ذات المظهر البراق والمخبر الوضيع، ثم علاقات سطحية بنازك وموزة ووداد، وخيوط مهترئة من مشاعر بنوة كان يكنها لصديق أبيه وجاره حسين جوهر تاجر الأحجار الكريمة.

حاولت في السطور السابقة أن أقدم تلخيصا لرواية تستعصي على التلخيص، إذ لا تتوالى فصولها في تتابع سردي وزمني متلاحق، إن شخصياتها وأحداثها أشبه بالمرايا المتقابلة التي تتعاكس ظلالها وأضواؤها لتبرز مشهداً أعمق حضورا وأشد كثافة (انظر من فضلك حكاية حبيب ونازك ثم إلى حكاية موزة والعبد سليل العبيد، وكيف تتعمق في الحكايتين صورة الفجوة بين النخبة والعامة، وقارن من فضلك بين ما يرويه عم حبيب عن جدهم حمروش ذلك الذي لا اسم له في سلسلة الجدود ولا قبر له في مقابر العائلة، وبين ما ترويه نازك عن ستنا بنت السماء والواطي، وتأمل ما تصوره الروايتان من ألوان التوهمات والضلالات، وأخيرا قابل بين ثرثرة الحلاق ولغو المثقفين لترى كيف تخلو الكلمات من المعاني وتتجول إلى أصداف فارغة لا تنقذ أحدا من متاهة ولا تدل على طريق).

والسؤال الآن: هل الأفندي هجائية لمظاهر الفساد في الواقع المصري المعاصر: مظاهر الرشوة وتزوير المستندات، والانحلال الأخلاقي والانحدار الفني الغنائي والسينمائي؟

هل هي مرثية لزمن التنمية الاقتصادية بالزراعة والصناعة والتعليم والتخطيط والبنوك الوطنية؟

هل هي محاولة لرصد نوع شائه من الحراك الاجتماعي يتوارى فيه إلى الهوامش المعتمة المثقف ودارس العلوم، ويصعد إلى الأضواء الانتهازي وتاجر العملة والدجال والمهرج ؟

هل تؤرخ الرواية تأريخا فنيا للمجتمع المصري والعربي في الثلث الأخير من القرن العشرين، لترصد غروب شعارات مثل الأرض لمن يزرعها، وبزوغ شعارات جديدة مثل الفهلوة هي لغة العصر؟

وإذا كانت الرواية تمارس ذلك النقد الجزئي لظواهر الواقع الراهن السلبية، لماذا تضمنت إشارات إلى تأميم القناة والحروب العربية الإسرائيلية واتفاقية السلام وحرب الخليج وسقوط بغداد ... إلخ.

ولماذا تضمنت حوارات حول الحرية والشعر والديكتاتورية والجينات الوراثية... إلخ وكيف جمعت فصولها بين الأحلام والأوهام، وبينَ هالات القديسين والتهافت على المال الحرام ؟

بعض هذه الأسئلة قد يطرأ على ذهن القارئ مع انطباعات القراءة الأولى للرواية، وهي انطباعات غالبا ما تكون سطحية ومهتمة بالتعرف على خطوط سير الأحداث دون الانتباه إلى إطارها الكلي، ودون ملاحظة أسلوب ناجي الخاص في الحكي، ذلك الأسلوب الذي يتكون من خيطين متجادلين الأول هو خيط تجليات الواقع الموضوعي والتاريخي والثاني خيط الوعي الذاتي بهذا الواقع كما يتجسد في أطياف من شرائح اجتماعية مختلفة، من هذين الخيطين نسج محمد ناجي رواياته لحن الصباح ١٩٩٥ والعايقة بنت الزين ٢٠٠١ ورجل أبله وامرأة تافهة ٢٠٠٢.

وأظن أن قراءة الأفندي ضمن السياق الفكري والفني لتلك الروايات سوف يعين القارئ على حدس أبعادها الأعمق والأشمل.

•••••••

قبل أن يولد حبيب كان هناك دائما ومنذ زمان بعيد عمه ذلك الحي منذ سنوات عديدة وكأنه يحيا خارج الزمن، فهو موجود في حجرة باقية بلا تغيير رغم كل ما يطرأ حولها من متغيرات، وهو نائم طول الوقت حتى يزوره حبيب فيفتح عينيه وينفض الغبار عن شعره، في كل زيارة كان حبيب يضع أمامه طعاما، وفي الزيارة التالية كان يجد الطعام كما هو، كأن هذا العم لا يحيا مثل كل البشر بالماء والخبز وإنما يحيا بالحكي واستدعاء الذكريات.

بسبب زيارة حبيب كان يعود إلى عمه وعيه الغائب فيحكي له عن جده حمروش: يقول إن النساء كانت تأتي إلى المقهى الذي يرتاده باعتباره أقوى الذكور وأشدهم فحولة، ينهي حمروش مهمته ويحصل على أجره دون أن يعنيه التعرف على أسمائهن إذ لا فرق عنده بين سميحة ومديحة، وقد حاول يوما الاقتراب من امرأة فابتعدت عنه وغابت عن عينيه ثم جاءته في الحلم وقالت له إنها بلا اسم لأنها كل النساء، أيقن حمروش أنها جنية، وظل يطاردها في الشوارع والحارات والأزقة.

يبالغ عمه في وصف حمروش فيقول إنه كان مهابا وإن طرف شاله كان مثل راية السلطنة وإنه كان أعلى وأغلى من كل الرجال.

يولد حبيب وفي سماء طفولته وصباه أصداء من ماض بعيد حافل بكل تلك الخرافات والأكاذيب، وما إن يدرك الحياة من حوله حتى يكتشف أن أباه كان حلاقا، وبسبب ثرثرته

أطلق عليه سكان الحي لقب سي كلام، ذلك لأنه حول الكلام من مفردات لها معنى وجدوى وقيمة، إلى أكوام من هشيم حافل بالادعاءات والنبوءات الكاذبة والمعارف الزائفة.

تعرف حبيب على نازك بائعة الزهور وقارئة الكف، كانت لا تقرأ ولا تكتب، وكانت تتعامل مع الرجال دون تحفظ، كسبت مالا بالمهارة والجرأة، ولكنها لم تكن تهتم بالأوراق المعتمدة التي توثق الحقوق. وكانت تحرق بعض أوراق النقد باستهتار ولا مبالاة.

ساعدت نازك حبيبا في بداية عمله بالسوق: عرفته بالتجار وأسعار العملات وطرق التهرب من الشرطة لكن حبيبا كان يعاملها باحتقار ويحرص على مسافة تبعدها عنه، كان يتعالى عليها لأنه جامعي وهي بلا تعليم ولا مال ولا نسب، أما نازك فكانت تلاحقه باعتباره قدرها ووعدها المكتوب، وقد أنجبت منه ابنة دون أن يعرف وحين كانت تحدثه عنها كان يظن أنها إحدى شخصيات عالمها الوهمي. فقد عاشت نازك كل عمرها في عالم تؤمن أن ما يهيمن عليه هو دورات الصراع بين ستنا بنت السماء والواطي ذي الوجه القبيح والقلب الأسود والعين الشريرة .

في حياة حبيب صديق لأبيه هو الحاج حسين جوهر، كان يتاجر في الأحجار الكريمة ويعتقد أن من تلك الأحجار ما يجلب الحظ ويدفع الشر ويمنع الحسد، وكان يؤمن أن موظفي الحكومة كائنات علوية: أختامهم حجج وتوقيعاتهم قضاء نافذ وأوراقهم سجل مكتوب فيه عمر الإنسان ورزقه وأنهم - وحدهم - من يعطون له شهادة الوجود ومفاتيح المصالح.

في ذلك العالم الذي يحفل ماضيه البعيد والقريب وحاضره بالخرافات والأوهام كيف انتفع حبيب من دراسته في كلية العلوم، لقد أضافت إلى معرفته بأحوال السوق نوعا من الوجاهة وقدرة على إبهار الزبائن، وبفضلها اتسعت دائرة علاقاته مع المثقفين.

ولكن هل ارتقت الثقافة بهؤلاء المثقفين عن ذلك المحيط الشعبي ؟ لقد كانت لهم أيضا خرافاتهم وضلالاتهم:

فهم يؤمنون بتأثير الأبراج على حياتهم، وبأن بعض الأحجار الكريمة تمنحهم القدرة علي التنبوء واستدعاء الإلهام، ويتعاملون مع متع الجسد باعتبارها الحقيقة الوحيدة في الوجود، ولا يفرقون بين الخيال الذي قد يغير الواقع والوهم الذي يطمس معالمه، ويؤمنون بأن كل ما يحدث في العالم هو بعض تجليات مؤامرة صنعها كبار مجهولون حددوا لكل إنسان دوره في الحياة، ولم يبق له ليفعله بإرادته الحرة سوى قتل الوقت بالتسلية أو البحث عن النشوة في كئوس الخمر ودخان المخدرات.

فإذا سحبهم جدلهم العقيم إلى حوار فكري عن الحتمية التاريخية حولوها إلى ما يشبه القدرية الصوفية أو إيمان العوام بالمكتوب. لقد تكاسلوا عن بذل الجهد لفهم قوانين حركة الواقع بكل أبعاده والبحث عن الأسلوب المناسب للتأثير فيه وتغييره، ورأوا أن الحتمية التاريخية (ذات المحتوى الموضوعي) تتأثر بالأهواء والميول الحزبية والمذهبية، وهي وجهة نظر تبرر القعود واليأس وفتور الهمة.

داخل هذه المتاهات التي يحيا في دهاليزها وسراديبها وكهوفها الأميون والمتعلمون والمثقفون كانت الأحداث الكبرى تتساقط فوق الرءوس كأنها زلازل تندلع من الأرض أو

صواعق تنقض من السماء: هزيمة ١٩٦٧، وحوادث الإرهاب وقتل السياح وحرب الخليج وسقوط بغداد.. إلخ، دون أن ينتبه أحد إلى إرهاصاتها الأولى... ودون أن يلمح في الهياكل الآيله للسقوط علامات التشقق والتصدع قبل الانهيار.

درس حبيب في كلية العلوم معلومات عن الانفجار الكبير والمادة التي لا تفنى، لكنه عاش حياته بلا علم حقيقي أو ثقافة، فقد ظل يعتقد أن الحديث عن ذاكرة الأمة وتاريخ الشعوب كلام فارغ، وأن من الطبيعي أن تسهر المدينة ليالي الأنس والمجون بينما هناك على الجبهة شهداء ومحاربون، وكان يحرص على الابتعاد عن تجمعات الطلبة ذات الطابع السياسي، إيمانا منه بأن ما يحصده المتحاورون ليس سوى نوع من الطرب السياسي

وعندما قالت له الأميرة موزة: لا بد أن نفكر في إنتاج فيلم يجسد القلق الذي نعيشه والعذاب الذي نكابده، بحثاً عن معنى لحياتنا والمستقبل الذي نندفع إليه دون أن ندري شيئا عنه وكأننا ننحدر به إلى هاوية.. عندما قالت له تلك الكلمات الجادة والمحرضة على التفكير والاهتمام لم يفكر ولم يهتم وإنما ظن أن موزة تغطي همومها الشخصية بعبارات ملتهبة في السياسة والأدب.

إن دراسته في الجامعة وحواراته مع المثقفين لم تفتح في وعيه شعاعا لإدراك البعد السياسي لكل متغيرات السوق، ولم تفتح في قلبه سبيلا إلى رؤية مختلفة لنازك، فهو لم ير فيها سوى المرأة الجاهلة المبتذلة، دون أن يرى الأم التي احتضنت بذرته، وانتقلت بها من سكنى المقابر إلى سكنى الأحياء، ومن مصير بائعة الزهور في الشوارع إلى الطالبة الجامعية والمدرسة، هل كان بوسع حبيب بذلك الوعي الضحل والمهلهل أن يدرك مسئوليته عن الارتقاء بنازك (رمز الجماهير البائسة) وعيًا وعاطفة وأمومة وسلوكا؟

****

الأفندي رواية تغوص في سراديب الذات المصرية والعربية كي تلقي ضوءًا على منحنيات الظلام وأسراب الخفافيش والجنيات والعفاريت والأشباح والأرواح الشاردة تلك التي سكنتها منذ زمن طويل واكتسبت فيها بمرور الوقت عراقة وقداسة.

وقد صاغ محمد ناجي روايته من خيوط استدعاها من التراث الشعبي الشفاهي: لاحظ من فضلك استحضاره لروح الحكي الشعبي في وصفه لستنا بنت السماء: الجلد طيات ورد، ونظرة العين وعد والفم إبريق سعد، ولاحظ وصفه للواطي: عجوز لا يعرف العشق ولا يرى الجمال، قبيح بعين زجاج وقلب صخر ووجه صفيح، وأخيرا وصفه لحصان ستنا الواقف بين السماء والأرض ينظر إلى سقوطها من السماء ويصهل حزنا عليها.

لقد حول تلك الخيوط إلى عزف على أوتار القارئ في سعي مثابر لإخراجه من كهوف الظلام وتهاويل الماضي وعناكبه أملا في الاقتراب به من شموس العصر العلمية والفلسفية.

هي رواية تطمح إلى احتواء الواقع الراهن لإبراز شقوقه وتصدعاته وإضاءة الشروخ الكامنة في العقل الجمعي للأمة، ذلك العقل الذي اعتاد استدعاء تراث الماضي في كل مناسبة وقراءته واستلهامه دون فحص ودون نقد، مما أدى إلى تعميق فجوة انفصاله عن العصر، وحرمانه من القدرة على الاستفادة من علومه وفلسفاته، تلك القدرة التي لا غنى عنها للتقدم على كافة الأصعدة.

الحلم و الوجه المراوغ قراءة في قصص سكن الليل

محمد قطب

ثمة أعمال أدبية لا يقوى متذوق الأدب أن ينساها سريعاً بعد قراءتها، إذ يظل تأثيرها عالقاً في الذهن والوجدان معاً.. تناوشه النماذج البشرية في قوتها وضعفها، واقعها وأحلامها – مسراتها الشحيحة وحزنها الموصول وتأسره اللغة الصافية في صورها الشفيفة وزمنها الرقراق.

وإبداع «سامي فريد» في السرد القصصي من هذا النوع الذي يظل قاراً في الوجدان زمناً قبل أن يخالطه عمل آخر له.. وهو موهبة قصصية نجح أخيراً أن يفلت بها من رائحة أحبار الصحف المزاكمة فيعود إلى غرامه القديم.

والتجارب التي قدمها في مجموعته القصصية (سكن الليل ٢٠٠٢).. تجارب تتسم بطابع التخفي – إن صح التعبير – إذ لا يسفر النص – في مباشرة – عن الدلالة ويظل الموضوع – في حالة كالأعراف – تأخذ منه وتلتف حوله. وهي تقنية فنية تعطي للتجربة أبعاداً تأويلية.. لكن الحالة الشعورية المصاحبة تتواصل فتحدث الهزة النفسية وتحقق المتعة.

وهي تجارب لها سياقات متصلة ومنفصلة معاً مما يجعلها تصنع متناً قصصياً متراكماً ومتوازناً فيه من الاتصال مثل ما فيه من الانفصال..

وتقترب النصوص في (سكن الليل) من الوجدان الإنسان، في ضعفه وقوته، وتوقه إلى التحرر من القيود التي تعيقه، سواء جاءت في هيئة القيم أو الصداقة، أ، العرف السائد، أو الحنين إلى الزمان أو المكان أو الاستدعاء لعالم الطفولة أو لرمز تراثي.

تكشف قصة (سكن الليل) عن المشاعر المكبوحة بفعل الصداقة. فالنبراوي عليل، وزوجته تخايل الراوي، فيخرج من البيت ليلاً ليواجه بصدده هواء الخارج، ويجلس على

حافة السور في انتظار طلوع النهار.. ويهيأ إليه أن امرأة النبراوي تزحف عيناها عليه.. وتتقدم وسط هالة الضوء جميلة وحين يخايله هذا الوجه الجميل للزوجة يسمع.. في الداخل سعلاته المكتومة فوق الوسادة الكالحة..)

وفي الليل تكثر التوهمات والهواجس، ويصبح مثيراً شرطياً للمسلك الذي يوضح طبيعة الذات.. ومن ثم تتحرر المشاعر ويطفو المكبوح منها، وتتعرى الشخصية من الإطار الخارجي.

يقول الكاتب (ينقض الليل على قريتنا بمجرد أن يعطيها النهار ظهره.. يسقط على البيوت والناس والطرقات والحقول فيسكت كل شيء يتمرغ في حضنها وينام..) وهو نفسه الذي فعله الراوي/ الأنا.. وهو متسربل برداء الليل.. حالما بما لم يقو على تحقيقه في النهار..

ذلك أن سامي فريد يتوسل لتحقيق الدلالة وللخروج من المأزق بآلية فنية تسود أعماله غالباً وهي الحلم.. فهو يأخذ بعداً فنياً ونفسياً في النصوص القصصية.. وهو مصحوب – غالبا – بتجليٍّ وجه المرأة المراوغ في مساحة الحلم، إذ يُسفر ويتخفى – لكنه في النهاية يوحي بدلالة الفقد والإحباط وافتقاد التوازن.. والتطهير أيضاً!

فالحلم في القصة حقق رغبة مكبوتة ما كان يمكن أن يحققها في الواقع بحكم الصداقة القائمة، مع علمه بمرض الزوج وبما تحمله نظرات الزوجة.

ولاح الوجه المراوغ أيضاً في قصة (غربي النيل..) وهي قصة تتحدث عن الزمن عبر المادة فالتراب يتساقط من واجهة البيت الذي آل إلى السقوط وقرر أن يمضي إلى البيت الجديد غرب النيل.. وشعر أنه غير معروف له يسهم وأن أحداً لم يتعرف عليه. ويأخذه الحلم تلك الآلية التي تصل الماضي بالحاضر وتسترجع منها الذات عطراً له زخم الذكريات.. ويسترجع وجه المرأة الجميل (وهي تدلي السلة الفارغة، مائلة فوق السور الحديدي الناعم بصدرها المنعم بأشواق الحياة..).. وكانت قد استقبلته بصوت يتفجر نضجا.. وأحس بالعيون التي تترصدهما خلف النوافذ وتخايل وجهها الحزين وانكسرت عيناها بأهدابها الطويلة ورأى الدموع تلمع فيهما.. ثم (اختفى وجهها فجأة فرحت أفتش فرحت أفتش في مداخل البيوت المعتمة الباردة عنها..) وقطع الطريق صاعداً وقرر الخروج إلى النيل.

ووجه المرأة – هنا – يطل وسط حالة مأزومة وقع فيها الراوي/ الأنا..

في التصاقه بالذات (نفضتُ التراب من كفي وقال صوت عبر من خلفي كالطيف: اخرس فالبيت آيل للسقوط. ولعل الوحدة التي تعاني منها (ماذا عساي أفعل لو لم أجد أحداً هناك أيضاً..) هي وراء المثير الشرطي لبروز الوجه، لإحداث نوع من التوازن الذي في ظله يشعر بوجوده/ الداخل حين لا يشعر بأحد في الحقيقة/ الخارج.

وفي قصة (نهر الشارع) تسيد المكان متن القصة، وبرزت مفرداته لتصنع مشهداً محشداً لحي قديم.. المقهى، الدكان، الشارع، المناضد، البيوت، الدرب الضيق، مدخل البيت، السلم، الحوش..

وفي زيارة الراوي للمكان بمفرداته القديمة.. يفيض الزمان، ويستعيد زمناً ولّى، واستغرقه المشهد حتى بدا هذا الاستغراق كأنه حلم.. وتراجع ينظر إلى الشرفة وتساءل «هل ستنزل أم تراها نسيت..» ثم (أطلت بقوامها الملفوف نحو الميدان الواسع) مضى خلفها وتقدم ليمسك ذراعها بقوة فصرخت. والتفتت نحوه في حدة (.. كان وجهها غريباً لا أعرفه..).

وجاء التعليق في نهاية القصة (.. في الأفق البعيد كان صوت أنين حزين يأتيني..) إشارة إلى المتغير الذي طال المكان والإنسان معاً وأن الوجه خادعه وراوغه، حين لمس الزمان ملامح رؤاه..

ويظل الوجه يراوده ويلح على الكاتب في نصوصه.. وجه لامرأة تتنوع «راياها وصورها لتحدث هزة، وتكشف باطنا..

لكنه في قصة (أبيض وأسود) كان الوجه هذه المرأة.. وجه الأم.. الوجه المزاحم الذي يخترق الأسيجة إليه (.. على شريط من نور شديد السطوع..) وحين مدت كفها سار خلفها.. كانت صامتة، والخلاء واسع.. كان يود أن يسألها عن أبيه، لكنه سرعان ما فقدها أمام الباب (..أصابني رعب حقيقي فصرخت: أمي). ظل يسأل نفسه: هل لتكرار الحلم دلالة ما.. (هل يعني هذا أنني سأموت؟!).. وهو ما يمثله الوجه من دلالة للفقد والحزن الكامن.

وتداخل الوجه مع غيره، وراح يتجلى له في أماكن متنوعة.. فالمرأة كانت تقف على الطوار المقابل مبتسمة (كانت تكشف شعرها.. تأكدت هذه المرة أنها هي..) وحين هرول تجاهها.. لم يجدها.. وراح الوجه يتجلى له.. ويراوغه وهو يشعره بأنه يفتقدها بشدة..

وهو نفسه — الحلم — الذي يزاحم المشهد، ويستغرق الفتى.. يقظته ونومه.. وأضحى يشغله ويحتويه.. في (فستان خروج) يحتوي وجه المرأة/ الخياطة خيال الفتى الصغير ويصيبه الولع بها، بجمالها، وجسدها و(رائحة صابونة معطرة) تفوح منها.. كان سعيداً برؤيتها وهو يقدم لها القماش الذي أعطته أمه له.. لتصنع منه فستاناً للخروج.. قالت له (القماش حلو قوي.. ح أعمله فستان ينفع بيت وخروج..) وراوده الوجه في أحلامه.. وصنع الحلم له عالماً ظل يستدعيه.. وتلح عليه صورتها وهي تمد ذراعها العارية نحوه.. ورسم لها صورة تتسم بالبهاء.. (رأيتها تجري في غبشة نور الفجر في أرض فضاء يحيط بها شجر.. أشارت لي أن اتبعها فعدوت.. لم ألحق بها.. وجدت نوراً يسطع مكانها وسمعت صوتها يناديني: انت!.. أشرت بإصبعي إلى نفسي متسائلاً أنا.. وجاءني صوتها.. تشرب شاي معايا!). وحين علم بوفاتها — في الحقيقة — فار داخله بأمواج الحزن.. تماما كما شعر

الراوي في قصة غربي النيل.. والأسى يشمله ويحتويه حين راح يفتش في بيوت غادرتها أنفاس الحياة عن وجهه/ الحلم.

لكننا في قصة (نور الصباح..) نرى الوجه مجسما.. يصنع الدلالة التي تنبئ عنها القصة.. الوجه الذي يتحول — في المعاينة — إلى حلم الخلاص.. والذي هو رمز للتحرر من القيد، ولمواجهة القمع السلطوي.. هذا الرمز الذي راح — كالحلم — يداعب الناس حتى هبوا مرة واحدة وكتبوا شهادة الحرية بأنفسهم.

والقصة اتجاه مغاير لأبنية القصص في المجموعة.. حيث لجأ الكاتب إلى التاريخ يستدعي — نماذجه — في سياق عصري ويحدد الإسقاط الرمزي من الأسماء والرموز.

يرى السلطان البنت الجميلة أثناء تفقده القوات فيغرم بها.. والبنت تعلم أنها مراقبة من العيون لكنها تصر على المواجهة..و حين يقول القائد له (في ثقة حازمة: قواتنا على أتم الاستعداد يا مولاي..) ينهره السلطان ويشير إليه أنه يريد البنت الفاتنة التي رآها في استعراض القوات.. وأنها كانت تصوب مدافعها إليه!.. والبنت قررت أنها (ستخرج وتواجه وتضرب تلك الأيدي حتى وإن كانت لا تراها..).

وحين أخبرها القائد أصرت أن يأتي السلطان إليها.. فذهب متخفياً — وطالبته أن يتزوجها أو يمضي. وحين عاد أحس بالهزيمة.. واستدعى رئيس الشرطة.. لكنها فرت منه..

في مواجهتها للسلطان قالت بصوت مندهش (لماذا أنا تحديداً يا مولاي؟). وتسفر الإجابة عن الرمز الكامن.. يقول السلطان (لأنك منهم.. من هؤلاء الناس الذين يحيطون بنا ويدورون من حولنا في الشوارع.. أنت من هؤلاء الذين يخوضون في الوحل.. وفي كتبنا القديمة.. أن مثلك إن خضعت لسلطاني خضع الشعب كله.. وإن باتت في حضني بات الشعب كله في حضني..)

وتصل الرسالة إلى أفئدة القوم.. الجيش والشرطة والقضاء.. والناس (نحن الآن غضب الناس.. وكبرياء نور الصباح التي يردها السلطان وترفضه.. الخ)..

وقرروا سجنه لكنه يفر خائفاً.. ومن بعيد (أشرقت نور الصباح في ثوب شديد البياض راح يهفهف مع نسمات الصبح الجديد..).

وكشف النص عن التناقض الذي وقع فيه السلطان بين رغبة الخاصة وبين ضرورات الأمن الخاص بالبلاد وكذلك المواقف المتباينة التي تعكس طبائع الشخصيات وملامحها.. واقتناص السخرية من المفارقات والتناقض.. وتعرية أساليب الحكم القامع.. فالسلطان حين أرسل إلى رئيس الشرطة كي يأتي بالبنت كان.. (مشغولاً بكتابة تقريره عن الأمن الذي استتب في البلاد بعدل وحكمة مولاه السلطان وعن تراجع الجريمة واختفاء المخدرات وانتهاء السرقات..)

لقد حمل الوجه/ البنت/ نور الصباح.. الحلم الذي داعب العقول والأفئدة، واستطاع أن يرفرف أمامهم.. وينشر مع رفرفته الرغبة في الحرية وتحقيقها.

ولقد توسل الكاتب للقبض على نصه وشخصياته بآليات فنية.. منها اللغة التي وشت بالموقف وأبانت عن الشخصية وحركت الأزمنة.. ويلاحظ على لغة الكاتب في أغلب النصوص الميل إلى الاختزال والكثافة والإيحاء الشفيف.

وحين نقرأ النص نجد الكاتب يميل إلى الصورة الفنية التي تنيب عن لشخصية في إبراز الدافع.. وهو صورة تنحو نحو التجسيد الذي يقترب من فن الصورة التشكيلية.. ولعل مفردة الليل أخذت جانباً مهماً في المجال التصويري وتجسيده للمعنوي.. فضلاً عن المصاحبات الدلالية التي تبوح بها.

يصف الليل فيقول «ينقض الليل على قريتنا بمجرد أن يعطيها النهار ظهره.. يتمرغ في حضنها وينام فتكاد تسمع شخيره..» هنا يتخذ الليل سمة البشر في مزاحمته لهم حتى كأنه واحد منهم.

وانظر إلى دلالته في نور الصباح وهو يعكس الحالة الكابوسية التي يحياها الناس (أنشب الليل مخالبه في جسم بلدنا..) وانظر إلى دلالة المخلب والصورة الكاسرة للكائن المتوحش الذي ينبئ عن المعنى الذي تبوح به القصة. وهو نفسه يكشف عن المجاهدة والصراع الذي دار بين الليل والنهار.. كي يسترد النور قوته فيمحو ظلام المخالب، ومخالب السلطان (كان الفجر قد بدأ يسترد عافيته بعد صراع مرير استمر الليل بطوله مع الظلام..)

والليل سطوته وثقله ويصبح وسيلة لرسم الصورة الضاغطة ويصبح هو الجانب الأقوى في التصوير وتوضيح المعنى. (الرمال رطبة رطوبة بطء الليل — قصة متسع للبكاء).. ومثل هذه التراكيب اللغوية تحمل طرافة في الصورة وتوحي بقدرة الكاتب التخيلية على الاقتناص.. (كانت الشمس تنسحب مبتعدة في هدوء من لا يعنيه الأمر في شيء.. اشتد تكاثف الذات البشرية في غربي النيل)

ولعل الصورة في نور الصباح أن تكون المقابل الدلالي للصورة السابقة لأنها تعكس آمال البشر (رياح الليل التي كانت تكنس ما أمامها.. تنتظر أن تسكتها شمس الصباح التي كانت تتقدم في إصرار وثبات..)

إنها لغة فنية تمزج بين التعبير ولغة الشعر. واستطاعت في سهولة وسيولة جمالية أن تقدم الإنسان في حالاته المختلفة ما بين الفقد والحضور والفرح والأسى والواقع والحلم وصنعت من ذلك كله ضفيرة رهيفة من الأبنية الصوتية التي تكرر في إيقاع يسبغ على النص جمالا في الإيقاع.. والتلقي.

دوريات بريطانية وأمريكية

ماهر شفيق فريد

إ.م. فورستر على الأثير

"أحاديث إ.م. فورستر من محطة الإذاعة البريطانية ١٩٢٩ — ١٩٦٠" عنوان كتاب اشتركت في تحريره ماري لاجو ولندا هيوز وإليزابيث ماكليود ولز، مع كلمة تمهيدية بقلم ب.ن. فيربانك، صدر عن مطبعة جامعة ميزوري الأمريكية في ٤٧٧ صفحة.

وقد حملت "مجلة نيويورك للكتب" The New York Review of Books الصادرة في ١٤ أغسطس ٢٠٠٨ عرضا لهذا الكتاب من قلم زادي سميث. لقد كان الروائي الإنجليزي إدوارد مورجان فورستر (١٨٧٩–١٩٧٠)، صاحب "رحلة إلى الهند" وغيرها، مختلفا من نواح عديدة عن كثير من معاصريه؛ فهو لم يجنح سياسيا إلى اليمين مع التقدم في السن، ولم يسمح لشعوره بالحنين إلى الماضي أن يتحول إلى كراهية للبشر، ولم يؤد فروض الولاء للبابا أو للملكة، ولم يغازل هتلر أو ستالين أو ماو. لم يؤمن قط، كما آمن بعض معاصريه، أن الرواية قد ماتت، أو أن التلال تدب فيها الحياة. وظل يقرأ روايات معاصريه بعد أن جاوز الخمسين، ولم يكن كراهية خاصة للجيل الذي يسبقه أو يليه، ولم يشعر بأن إنجلترا مقضيّ عليها أو أن لغتها تنقرض، أو أن المجانين يديرون مستشفى المجانين، أو أن الأجانب قد أغرقوا المدن البريطانية. وكان كتوما؛ فقد أخفى ممارساته الجنسية المثلية عن الأعين حتى بعد أن سمح القانون الإنجليزي بها. وكان — في قضايا السلام والطبقة والتعليم والأجناس — تقدميا بين محافظين. وظل دائما ينهج نهجا أقرب إلى الوسطية في كل الأمور لأنه يدرك ما تنطوي عليه من تعقيدات، وأنه ليس هناك أبيض خالص أو أسود خالص، وإنما درجات لاحصر لها من اللون الرمادي.

كان فورستر من أنصار المذهب الإنساني الليبرالي، ولم يكن اعتداله يحظى دائما بموافقة رفاقه من الكتاب. قالت عنه القاصة النيوزيلندية كاثرين مانسفيلد: "إن إ.م. فورستر لا

يمضى قط إلى أبعد من وضع براد الشاى على النار حتى يدفأ. المس البراد. أليس دافئا بشكل جميل؟ أجل، ولكن لن يكون ثمة شاى".

والكتاب الذى نعرضه هنا يضم مختارات من أحاديث فورستر الإذاعية وأغلبها عن كتب قديمة وحديثة (كان العنوان الذى اختاره لهذه السلسلة من الأحاديث هو : "بعض الكتب"). وربع هذه الأحاديث موجه إلى الهند وشعبها حيث عاش فورستر زمنا. وثمة خليط من الموضوعات التى استهوته : الصقيع الكبير الذى داهم بريطانيا فى ١٩٢٩، موسيقى بنجامين بريتن، الحفلات الموسيقية التى كانت تُقدم مجانا أثناء الحرب العالمية الثانية فى "ذا ناشيونال جالرى" بلندن، وما إلى ذلك من موضوعات.

والنغمة التى يصطنعها فورستر فى هذه الأحاديث تحدثية، بسيطة، بعيدة عن الادعاء الأكاديمى (انظر مثلا إلى قوله عن الشاعر الأيرلندى و.ب. ييتس : "والآن فإن عليك أن تستوصى بالهدوء عند الكلام عن ييتس . لقد كان شاعرا عظيما، وقد عاش شعره، ولكن كان ثمة عنصر من اللغو فيه"). إن نغمته تختلف عن نغمة ت.س.إليوت الذى كان بدوره يسجل أحاديثه الإذاعية فى الاستوديو المجاور فى تلك الفترة ذاتها. لم يكن فورستر يعد الأحاديث التى يلقيها نقدا أدبيا أو حتى مراجعات للكتب، وإنما كان يسميها، بتواضع، "توصيات" أو "تزكيات". وكان يختم كل حديث بتلاوة عنوان الكتاب الذى يتحدث عنه وثمنه بالجنيهات والشلنات. فعلى النقيض من نغمة إليوت المثقفة الصارمة كان فورستر أشبه بأمين مكتبة يميل على الطاولة وينصحك بقراءة هذا الكتاب أو ذاك. لقد كان حريصا على التواصل مع جمهوره، ولنتذكر أن روايته "هواردز إند" كانت تحمل هذا الشعار على صفحتها الأولى: "لا يفوتنك أن تربط بين الأشياء". فهو يريد أن يربط بين السامع والمؤلف، وبينه وبين مستمعيه. وهنا يختلف عن أقرانه من كبار الحداثيين : جويس واليوت وفرجينيا ولف ممن لم يكونوا يلقون بالا إلى الجمهور. لقد سألت نورا بارناكل — زوجة جويس — زوجها يوما : "لماذا لا تكتب كتبا معقولة يفهمها الناس ؟ "فما كان منه إلا أن تجاهلها — على حبه لها— وشرع فى كتابة روايته الأخيرة "مأتم فنجانز" بالغة الصعوبة. لقد كان القارئ المثالى لجويس، فى نظره، هو جويس ذاته. أما قارئ فورستر المثالى فكان إسقاطا لذاته، ومختلفا عنه.

ومن بين هذه الأحاديث حديث عن الشاعر الرومانتيكى صمويل تيلور كولردج ألقاه فورستر فى ١٣ أغسطس ١٩٣١. كانت المناسبة هى صدور طبعة جديدة لمجموعة أعمال كولردج، حسنة الطباعة، لا يتجاوز ثمنها ثلاثة شلنات وستة بنسات. ولكن فورستر، العليم بأذواق سامعيه وميولهم، يدرك أن الكثيرين لن يهتموا بصدور هذه الطبعة، إذ لا يعنيهم من أمر كولردج غير قصيدتين أو ثلاث. يقول فورستر : "ربما قلتم : لست أريد الأعمال الكاملة لكولردج. إن لدى قصيدة "الملاح العجوز" فى بعض كتب المنتخبات، وهذا حسبى. "الملاح العجوز" و"قوبلاى خان" وربما النصف الأول من "كرستابل" . هذا ما يهم فى كولردج حقيقة". أما البقية فهراء، بل إنه ليس حتى هراء جافا جيدا. إنه هراء رطب لزج، يبعث

على الاكتئاب". وهكذا فإنى إذا أخبرتك أن هذه الطبعة الجديدة مؤلفة من ستمائة صفحة، فلن يعدو جوابك أن يكون : "يؤسفنى أن أسمع منك هذا"."

وحين يتحدث فورستر عن ييتس الذى صدم الكثيرين بغرابة آرائه وانغماسه فى السحر وتحضير الأرواح والكتابة الميكانيكية يقول : " إن قسما كبيرا من عمله رتيب، وبعضه يصدم الناس إلى الحد الذى يجعلنا نجنح إلى أن نقول : "أى خسارة ! أى خسارة أن يمضى فى الحديث عما تحت الشعور والضفيرة الشمسية والذكورة والأنوثة والظلمة الإفريقية والمعركة الكونية بينما هو قادر على أن يكتب بكل هذا الاستبصار عن البشر وبكل هذا الجمال عن الزهور!". هذا سؤال قد دار بخلد كثيرين، منهم فورستر نفسه. ولكنه يضيف : "إنك لا تستطيع أن تقول: "فلنسقط نظرياته من الحسبان ونستمتع بفنه". ذلك أن الأمرين يتماهيان. لا تصدق نظرياته — إن شئت — ولكن لا تنحها جانبا قط. إنه أشبه بعملية طبيعية من أغلب الكتاب.. وأن تؤنبه أشبه بأن تؤنب زهرة لأنها نبتت فوق كومة روث، أو تؤنب كومة روث لأنها أنبتت زهرة".

ويدعو الناقد ب.ن. فيربانك — فى كلمته التمهيدية — فورستر : "المبسط العظيم". من الحق أنه كان يكتب على نحو مبسط، وكان موهوبا فى التعبير البسيط عن الأفكار المعقدة، ولكنه لم يكن يعد التبسيط غاية فى حد ذاته. لقد كان يفهم التعبير عن التعقيد، بل يدافع عنه لدى سواه من الكُتاب. وهكذا دافع عن جويس — رغم أنه لم يكن يميل إليه كثيرا — وعن فرجينيا ولف — رغم أنها كانت تربكه — وعن إليوت رغم أنه كان يوقع فى قلبه الرهبة. وقد زكّى نص بول فاليرى المسمى "أمسية مع مسيو تست" بقوله : "إن أول جملة فيه مضيئة : "ليست الغباوة مكمن قوتى". كلا، إنها لم تكن كذلك. ففاليرى لم يكن غبيا قط. ولو أنه كان غبيا أحيانا لكان — بلاشك — أقرب إلى بقيتنا، نحن الذين كثيرا ما نكون أغبياء. لقد كان ذلك هو ما يحده. ولنتذكر، على الجانب المقابل، حدودنا، وكم نخسر بعجزنا عن أن نتابع عمل ذهن متفوق علينا".

لم يكن فورستر من طراز فاليرى، ولكنه دافع عن حق فاليرى فى أن يكون فاليرى. كان يفهم جمال التعقيد ويزجى إليه التحية حين يلتقى به. وإذا كان هو شخصيا يؤثر البساطة فإنه كان يدرك أن هذا ليس إلا تفضيلا شخصيا نابعا من رغبته فى التواصل مع الآخرين.

وأثناء سنوات الحرب العالمية الثانية وجّه فورستر أحاديث دعائية معتدلة النبرة إلى الهند، وظل يسخر من "فلسفة" النازى منذ مطلع ثلاثينيات القرن الماضى، ويهاجم الأنظمة البوليسية القائمة على فتح أبواب السجون والمعتقلات، ويدافع عن البرنامج الثالث (وهو يعادل البرنامج الثقافى عندنا) فى الإذاعة البريطانية، ويدعو إلى إتاحة التعليم للجماهير، ويدافع عن حقوق اللاجئين، ويحض على تقديم حفلات موسيقية مجانية للفقراء. ولم يكن غافلا عن نواحى القصور فى المذهب الإنسانى (الهيومانى) ولكنه ظل محتفظا بإيمانه به. يقول : "أترانا فى هذا الزمان المروع نريد أن نكون إنسانيى المذهب أو متعصبين ؟ لا شك

لديّ فيما أريده. فأنا أوثر أن أكون إنسانى المذهب بكل عيوبه عن أن أكون متعصبا بكل فضائله".

وكان فورستر من أوائل من تبينوا مواهب الكتاب الشبان فى عصره : روزاموند ليمان ووليم پلومر وكرستوفر إشروود، مرتئيا أنهم يملكون ما دعاه كيتس" قداسة عواطف القلب"، وكان مصيبا فى تقييمه لكتاب المؤرخ لايتن ستريشى عن الملكة فكتوريا، وتقييمه لأعمال هـ.ج.ولز وريكاوست وأولدس هكسلى، وتقييمه لقصيدة إليوت "أربعاء الرماد"، وتقييمه لكتاب براتراند رسل "تاريخ الفلسفة الغربية". وحين سُئل فى ١٩٤١ : "أترى الرواية قد ماتت؟" كان جوابه بالنفى.

إن أحاديث فورستر الإذاعية دمثة ساحرة، ككل ما كتب. وهى بالإضافة إلى ذلك ممتعة حين يسترخى الإنسان ليقرأها – ذات أصيل كسول – فى مقعده الوثير. ونكرر مثلما كان يكرر فى ختام أحاديثه، إن كان قد فاتك ما قال : عنوان الكتاب هو "أحاديث إ.م.فورستر من محطة الإذاعة البريطانية". والثمن ٥٩ جنيها إسترلينيا و ٩٥ بنسا.

رتشارد رايت فى الذكرى المئوية لمولده

عرف القارئ العربى رتشارد رايت (١٩٠٨–١٩٦٠) الكاتب الزنجى الأمريكى لأول مرة عندما كتب عنه طه حسين فصلا (أدرجه فيما بعد فى كتابه "ألوان") عنوانه "فى الأدب الأمريكى" فى عدد أكتوبر ١٩٤٧ من مجلة "الكاتب المصرى". ثم صدرت بعد ذلك بعض ترجمات لأعماله أذكر منها : "أنت أسود وقصص أخرى" من ترجمة مازن الحسينى وتقديمه (دار النديم ١٩٥٥) و"أبناء العم توم" من ترجمة منير البعلبكى (دار العلم للملايين، بيروت) و(للكتاب نفسه ترجمة أخرى بقلم أحمد محمد عطية، دار الموقف العربى ١٩٨٢).

هذا الكاتب هو موضوع مقالة عنوانها "رتشارد رايت : الأسود أولا" نشرها "ملحق التايمز الأدبى" (١١ يونيه ٢٠٠٨) من قلم جيمز كامبل. ومناسبة المقالة هى صدور ثلاثة كتب :

- القوة السوداء : ثلاثة كتب من المنفى : القوة السوداء، حاجز اللون، أيها الرجل الأبيض ألق إلىّ بسمعك ! (الناشر : هاربر برنيال ٨٢١ صفحة) من تأليف رتشارد رايت.
- قانون أب (الناشر : هاربر برنيال ٢٦٨ صفحة) من تأليف رتشارد رايت.
- رتشارد رايت : حياته وعصره (الناشر : مطبعة جامعة شيكاغو ٦٢٦ صفحة) من تأليف هيزل راولى.

يقول كاتب المقالة : بمجئ الوقت الذى أبحر فيه رتشارد رايت من نيويورك إلى فرنسا فى ١٩٤٧ كان قد غدا نجما استقرت مكانته فى سماء الأدب. كان اثنان من كتبه – "ابن البلد" (١٩٤٠) و "صبى أسود" (١٩٤٥) – قد صارا من أكثر الكتب مبيعا فى الولايات المتحدة الأمريكية، وتُرجما إلى عدة لغات أوربية. وفى باريس غدا موضع ترحيب الدوائر المثقفة، فقد تصادق هو وزوجته إلين مع سيمون دو بوافوار (وفيما بعد غدت إلين وكيلة

أدبية لدو.بوفوار) وإلى حد أقل مع سارتر الذى لم يكن يجيد الإنجليزية ومع سائر كتاب مجلة "الأزمنة الحديثة".

على أن نجمه بدأ يخبو فى السنوات التالية : تدريجيا فى البداية ثم على نحو أوضح حتى إن رايت قال لوكيله المخلص بول رينولدز عام ١٩٥٨ بعد أن انتهى من كتابة رواية جديدة عنوانها "جزيرة الهلوسة" : "إذا لم تنجح فسيكون علىّ أن أفكر جديا فى هجر الكتابة فترة من الزمن. على المرء أن يكون واقعيا". وقد توفى بأزمة قلبية فى باريس فى نوفمبر ١٩٦٠ عن اثنين وخمسين عاما. ولم تر روايته الجديدة النور قط.

ومع الذكرى المئوية لمولده (ولد فى ١٩٠٨) أعادت دار هاربر كولنز للنشر طباعة عدد من كتب رايت من بينها "القوة السوداء" و"حاجز اللون" وهما يندرجان فى باب أدب الرحلات، كتبهما فى منتصف خمسينيات القرن الماضى (وله كتاب رحلات ثالث عنوانه "إسبانيا الوثنية")، ومجموعة محاضرات ألقاها تصدر الآن تحت عنوان "أيها الرجل الأبيض ألق إلىّ بسمعك!" (١٩٥٧). كذلك أصدرت الدار "قانون أب" وهى رواية بدأها رايت فى الأسابيع الأخيرة من حياته ولكنه لم يتمها قط. أما كتاب هيزل راولى عن حياة رايت وعصره فقد ظهر لأول مرة فى عام ٢٠٠٤ وهو الآن يصدر فى طبعة شعبية ورقية الغلاف.

ينتمى رايت إلى مجموعة الكتاب الأمريكيين الذين علا نجمهم فى ثلاثينيات القرن الماضى وأربعينياته : جون ستاينبك الذى كانت روايته "أعناب الغضب" تنافس "ابن البلد" فى المبيعات، وجون دوس باسوس صاحب التقنية السينمائية المبتكرة، وجيمز ج. فاريل الملتزم سياسيا واجتماعيا. وبمجئ الوقت الذى نشر فيه رايت روايته الثانية، كانت قد ظهرت مجموعة جديدة من الكتاب بدأت تستحوذ على الأضواء: ج.د. سالنجر، سول بيلو، نورمان مايلر، جورفيدال، مارى مكارثى، فضلا عن كاتبين زنجيين آخرين هما رالف إليسون صاحب "الرجل الخفى" وجيمز بولدوين صاحب "اذهب قلها على الجبل".

أخرج رايت فى ١٩٣٨ مجموعة قصصية عنوانها "أبناء العم توم". وفى الفترة من ١٩٥٣ إلى ١٩٦٠ كان ينشر تقريبا كتابا جديدا فى كل عام، ويكتب الكثير إلى جانب ذلك. ولكن هذه الأعمال لم تلق صدى يُذكر لدى النقاد والقراء.

إن كتاب "القوة السوداء" سجل لرحلة رايت إلى ساحل الذهب (غانا الآن) فى ١٩٥٣. وكتابه "حاجز اللون" موضوعه مؤتمر باندونج الذى انعقد فى إندونيسيا عام ١٩٥٥ وحضره قادة عدم الانحياز فى العالم الثالث آنذاك. ولكن هذين الكتابين أدنى مستوى من كتب الرحلات التى أخرجها جريام جرين وبول فلمنج ونورمان لويس وغيرهم.

و"قانون أب" هو سادس كتاب يصدر لرايت بعد رحيله، وقد سبقته مجموعة قصص قصيرة، وكتاب ذكريات، ورواية، وديوان شعر، فضلا عن رواية "جزيرة الهلوسة" التى لم تظهر بعد. وهناك مجموعة رسائله التى حالت زوجته إلين (توفيت فى ٢٠٠٤) دون نشرها.

وفى مقدمة كتبتها جوليا — الابنة الكبرى لرايت — لرواية "قانون أب" تعترف بأنها رواية "ذات عيوب، تخطيطية غير وافية، وتكرارية أحيانا". لقد كتب رايت مسودتها فى

ستة أسابيع في النصف الثاني من عام ١٩٦٠ وكانت محاولة متأخرة منه لكتابة رواية أفكار. إنه يتساءل : ما "القانون"؟ لماذا يقتل الناس؟ ما الذنب؟ لماذا يشعر به البعض ولا يشعر به آخرون؟ والشخصية الرئيسية في الرواية تدعى ردى تكر، وقد رُقى إلى منصب رئيس الشرطة في إحدى ضواحي شيكاغو. والمنطقة التي يشرف عليها مستهدفة من قاتل يرتكب سلسلة من جرائم القتل، دون دافع فيما يبدو. وابن ردى المراهق — تومى — وهو تلميذ لامع يتأهب للالتحاق بالجامعة يعرف الكثير من الحقائق المقلقة عن هذه الجرائم.. إنها رواية شائقة ولكنها أدنى مستوى من الروايات البوليسية التي كانت تكتبها باتريشيا هاى سميث في خمسينيات القرن الماضي عن الجريمة والذنب في ضواحي المدن الأمريكية.

وينتهى كاتب المقالة إلى أن رايت كان متعدد الجوانب، ذا حيوية. ولكن موهبته الكبرى — وهي ما يكفل لاسمه البقاء مائة عام أخرى — كانت تتمثل في تصوير المخاطر التي يتعرض لها صبي أسود صغير في عالم أبيض كبير، أو على حد قوله : "كانت هذه هي الثقافة التي نشأت منها. كان هذا هو الرعب الذي فررت منه".

جون شتاينبك (١٩٠٢-١٩٦٨)

في مقالة لدونالد هوتون — الذي كان أستاذا زائرا للأدب الأمريكي بجامعتي القاهرة وعين شمس في ستينيات القرن الماضي — عنوانها "شتاينبك : الفنان والجائزة" يكتب هوتون :

"لما سأل الصحفيون شتاينبك : هل ترى أنك جدير بجائزة نوبل؟

أجاب من فوره : .. يقينا لا !

والظاهر أن كثيرا من الناس يوافقونه على حكمه، فإن نبأ استحقاقه لجائزة نوبل في الآداب عن سنة ١٩٦٢ لم يكد يعلن حتى أثارموجة كبيرة من النقد جاء في أغلبه من مواطنيه الأمريكان أنفسهم، هذا مع أن مؤلفاته لقيت رواجا شديدا منذ أن واتته الشهرة في الثلاثينيات من هذا القرن، كما طاب للسينما أن تستغل بعض قصصه" (ترجمة يحيى حقي، مجلة المجلة فبراير ١٩٦٣، ص٤٤). وتشير هذه الكلمات إلى الحيرة التي تخامر نقاد شتاينبك ودارسيه. فهل هو كاتب من الطبقة الأولى مثل فوكنر وهمنجواى — في بعض أعمالهما على الأقل — أم أنه لا يعدو أن يكون كاتبا جذابا ناجحا من الطبقة الثانية؟

يثير هذا السؤال روبرت جوتلب في مقالة له عنوانها "نجدة جون ستاينبك" في "مجلة نيويورك للكتب" (١٧ أبريل ٢٠٠٨) وذلك إذ يعرض كتابا صادرا في سلسلة "مكتبة أمريكا" من ٩٩٠ صفحة عنوانه "أسفار مع تشارلى والروايات اللاحقة ١٩٤٧-١٩٦٢" ويضم من أعمال شتاينبك : الأتوبيس الجانح، الاحتراق الساطع، يوم الخميس العذب، شتاء سخطنا، أسفار مع تشارلى بحثا عن أمريكا".

ويقول جوتلب : إن روايات شتاينبك تحقق مبيعات عالية، فالطبعات الورقية منها في سلسلة بنجوين تبيع أكثر من مليون نسخة في السنة. وإذا استثنينا أسوأ روايتين له —

"الكأس الذهبية" و"حكم ﭘيپن الرابع القصير" — فسنجد أن أروج كتبه هي : "عن الفئران والرجال" (وعنوانها مأخوذ من قصيدة للشاعر الإسكتلندى روبرت بيرنز) و"المهر الأحمر" و"اللؤلؤة" و"أعناب الغضب" و"شرقى عدن" (تحولت هذه الأخيرة إلى فيلم من إخراج إيليا كازان وبطولة جيمز دين).

لقد نُشرت أعمال شتاينبك الكاملة، وغدت من المقررات الدراسية على طلبة المدارس الثانوية والجامعات وحصل على جائزة نوبل، ومع ذلك يظل بعيدا عن الخريطة النقدية، لا يذكره سوى بعض الأكاديميين وبعض القراء المتحمسين. فلم كان الأمر كذلك؟ ربما كان أحد الأسباب هو ميله إلى التفلسف دون عمق حقيقى (قال عنه الناقد آرثر ميزنر :"إن موهبته المحدودة — فى خير كتبه — مخففة بتفلسف من الدرجة العاشرة"). فهو يثقل على قارئه بآراء وأفكار فادحة الوطأة. لقد كان، ككثير من كتاب جيله، يشعر بالاشمئزاز من النظام الرأسمالى، ومع ذلك لم يكن ثوريا حقيقيا. إنه أقرب إلى أن يكون مراهقا ساخطا يتسم بكلبية بليدة الحس. ورغم أنه يحاول دائما أن يرسى قوانين أخلاقية وأن يعالج قضايا كبرى، فإنه ليس بالمفكر أو المنظر التجريدى. أنه ينظر بعين الشك إلى التعليم الرسمى، ويكره السلطة والمؤسسات وهذا ما حال بينه وبين الانضمام إلى الحزب الشيوعى حتى حين كان فى قمة راديكاليته فى ثلاثينيات القرن الماضى. ونضع الأمر بصورة أخرى فنقول : إنه يملك الحرارة والإخلاص — وكذلك الأفكار المختلطة — لكثير من العصاميين الأذكياء الذين علموا أنفسهم بأنفسهم.

ألتحق شتاينبك فى شبابه، على فترات متقطعة، بجامعة ستانفورد ولكنه لم يحصل على شهادة منها. واشتغل بعدد من الأعمال اليدوية المتنوعة، وكاد يتضور جوعا فى نيويورك عندما كان فى الرابعة والعشرين إذ عمل بالبناء، وفشل فى محاولته أن يعمل صحفيا. ولكنه لم يفقد قط ثقته فى نفسه كاتبا، وكان يقرأ ما كتب على أصدقائه لمدة ساعات.

نمّت روايته المسماة "إلى إله مجهول" (١٩٣٣) عن تأثر بجاك لندن ود.هـ.لورنس. أما الرواية التى تلتها "تورتيلافلات" (١٩٣٥) — وهى أول عمل له يحقق مبيعات عالية — فقدمت نماذج من البسطاء — ملح الأرض — يشبون ويتشاجرون ويزنون ويسرقون. وتبرز فى هذه الرواية الفكرة التى غدت فيما بعد من أهم أفكار رواياته : التضامن الجماعى بين الفقراء والكادحين والعمال غير المتعلمين.

وفى ١٩٣٦ أخرج رواية "الحرب سجال" وبطلها شاب غاضب مغترب يدعى جيم ينضم إلى الحزب الشيوعى فى سان فرنسسكو. ويشترك جيم فى اضرابات العمال ويصاب بجرح ثم يُقتل.

ورواية "عن الفئران والرجال" (١٩٣٧) مكتوبة بالطريقة الواقعية ـ نفسها ـ المباشرة الفعالة كسابقتها. وبطلاها عاملان يدعيان جورج وليني :الأول بارع يملك صفات القيادة، والثانى نصف أبله يعبد جورج. ويبدى شتاينبك تعاطفا عميقا مع هذه النماذج الإنسانية؛

مما يجعل من هذه الرواية — وإن لم تكن أكثر أعماله طموحا — أقرب ما كتب إلى العمل الفنى المُرْضِى.

كانت "عن الفئران والرجال" هى أيضا مدخل شتاينبك إلى برودواى. فقد تحولت إلى مسرحية ناجحة — بفضل جورج كوفمان — وحصلت على جائزة "نقاد الدراما فى نيويورك". ومن هنا بدأ تعلق شتاينبك بالكتابة للمسرح رغم أن موهبته لم تكن درامية وإنما هى، بالأساس، روائية تقوم على تقديم تقارير واقعية.

كانت "أعناب الغضب" (١٩٣٩) التى تصور هجرة المزارعين الفقراء إلى الغرب هى عمل شتاينبك الكبير. كتبها فى خمسة أشهر، وجعل فصولها تناوب بين سرد قصصى مباشر قوى وتعليقات المؤلف. وتصور الرواية كيف أن دخول الآلات مجال الزراعة قد كسر الصلة بين الإنسان والتربة : "إن الجرارات لا تحب الأرض". حصلت الرواية على جائزة پولتزر، وصنع منها جون فورد فيلما سينمائيا ناجحا.

ومع اندلاع الحرب العالمية الثانية أخرج شتاينبك "مغيب القمر" (١٩٤٢) واشتغل مراسلا حربيا. كتب عن لندن أثناء "الحرب الخاطفة" التى شنها عليها هتلر، وعن شمال إفريقيا، وعن إيطاليا. لقد كان ينظر إلى الخارج أكثر مما ينظر إلى باطن نفسه، وكان يشعر بأنه على راحته حين يكون رجلا بين رجال، أو صبيا بين صبية، لا حين ينخرط فى علاقات مع الجنس الآخر (رغم حياته الجنسية الغنية بالخبرات، وزواجه ثلاث مرات، فإنه لم ينجح قط فى رسم شخصيات نسائية : فنساؤه إما قديسات وإما عاهرات — وأحيانا يجمعن بين الأمرين — وهن رموز، إلا أن يكنَّ ممثلات للشر الخالص).

وفى ١٩٤٨ نشر يوميات عن زيارته للاتحاد السوفيتى بعد أن قضى فيه ستة أشهر بصحبة المصور الفوتوغرافى روبرت كابا.

وفى "شارع السردين المعلب" (١٩٤٥) يرتد شتاينبك إلى عالم "تورتيلا فلات". و"الأوتوبيس الجانح" (١٩٤٧) تصور — على نحو صناعى مفتقر إلى الاقناع — مأزقا يقع فيه ركاب أوتوبيس، على نحو يذكرنا برواية ثورنتون وايلدر "جسر سان لويس راى". أما "شرقى عدن" (١٩٥٢) — أكثر رواياته طموحا — فتدور أحداثها فى وادى ساليناس وتطمح إلى تصوير الصراع الأبدى بين الخير والشر من خلال ابتعاث آدم وحواء وقابيل وهابيل.

كان شتاينبك فى الخمسين عندما نشر "شرقى عدن"، وبعدها لم يكد يخرج شيئا ذا قيمة. لقد فشل فى محاولته استيحاء قصة الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة وإضفاء طابع عصرى عليها. ولكن روايته المسماة "شتاء سخطنا" (١٩٦١) (وعنوانها مستوحى من إحدى مسرحيات شكسبير التاريخية) نمّت على تجدد قواه. إنها رواية أزمة أخلاقية، مروية بضمير المتكلم، أشبه بروايات معاصريه : جون أوهارا وجيمز كوزنز وجون ماركاند وهاملتون باسو وسلون ولسون. وبطل الرواية — الذى يعد نفسه مواطنا مستقيما يحافظ على القانون — يتعرض للإغراء ويسقط ويخون رئيسه فى العمل وكذلك صديق طفولته. إن لحظات ضعف إيثان هولى، وافتقار ابنه المراهق إلى الأمانة، تعكس التدهور الأخلاقى لعصرنا.

وآخر عمل طموح لشتاينبك هو "أسفار مع تشارلى بحثا عن أمريكا" (١٩٦٢). والكتاب أشبه برحلة عبر القارة الأمريكية (تبتعث رواية "دون كيشوت" : كتاب شتاينبك المفضل) تبين كيف أن الفضائل القديمة — الاستقلال والتضامن — تكاد تختفى من أمريكا الحديثة، وتحل محلها عنصرية مقيتة من جانب البيض ضد السود فى نيو أورليانز وغيرها.

وخلال عقد الستينيات غدا شتاينبك أشبه بسفير ثقافى للولايات المتحدة إلى الخارج. لقد صادق يفجينى يفتشنكو وداج همرشلد، واستبانت ملامحه : ديمقراطى ليبرالى ينهج نهجا وسطا، ويناصر أدلاى ستفنسن، ويؤيد لندون جونسون فى حربه على فيتنام.

قضى شتاينبك سنواته الأخيرة مشتغلا بكتابة المقالات والتحقيقات الصحفية، وأخرج كتابا عنوانه "أمريكا وأمريكيون" (١٩٦٦) تغلب عليه نغمة الوعظ والنزعة التعليمية والبحث عن إجابات كبيرة عن أسئلة كبيرة. إنه الآن "أمريكى وطنى" عن اقتناع، وقد ابتعد كثيرا عن راديكاليته الباكرة مما أفقده حب كثير من اليساريين والليبراليين ومناهضى التدخل العسكرى الأمريكى فى فيتنام.

ف دوريات فرنسية

ديما الحسيني

في العدد ٧٦ لدورية بنك المعلومات La Banque des mots (أغسطس ٢٠٠٨) التى يصدر منها عددان في السنة عن المجلس الدولي للغة الفرنسية Conseil International de la Langue Française – المتخصصة في المصطلحات، والكلمات االمحدثة في اللغة الفرنسية – دراسات وتوصيات بشأن المصطلحات واستخداماتها المختلفة في المجالات العلمية والتقنية. وجاءت دراسة لهوبير جولي Hubert Joly حول كلمة التراث Le mot patrimoine ودراسة لهيربير إيسيل Herbert Eisele حول البحث عن المعنى En quête du sens ، ومصطلحات الموسيقى والنظرية الموسيقية Terminologie de musique et de théorie musicale لميشيل أزاريتي Michel Azzaretti، وأخيرًا عرض برنار كيمادا للكتب والمعاجم الخاصة باللغة وعلم المصطلحات.

التراث

في دراسة بعنوان "كلمة التراث" Le mot patrimoine يعرض هوبير جولي Hubert Joly لمفهوم التراث، إذ يرى أنه مفهوم يشوبه الغموض. بل شهد تغيرًا مضطردًا في معناه على مر السنين. ففي البداية، كان يشير إلى الأشياء المنقولة وغير المنقولة التى تتوارثها الأجيال، ويحدد المحامون قيمتها المالية. ثم ما لبث أن تغير مدلول الكلمة حتى غدا يعبر عن الأشياء التى ليس لها طابع الملكية الخاصة – كالأعمال الفنية والآثار التاريخية ـ وذلك منذ قيام الثورة الفرنسية ـ وعلى وجه التحديد – منذ فترة الإمبراطورية الثانية. وتتوارث الأجيال هذا التراث، ولا يتوارثه الأفراد – كما كان الحال سابقًا – ولا يتم هذا التوارث عن طريق البيع أو التنازل. واستطرد الكاتب ؛ ليوضح كيف أن مفهوم التراث الوطني انتشر انتشارًا واسعًا منذ أن قامت اليونسكو بتصنيف بعض الأماكن، ولاسيما المدن باعتبارها تراثًا

عالميًا أو تراثًا ملكًا للإنسانية بأكملها، وذلك حفاظًا عليها من التخريب. ويقول هوبير جولي إن مفهوم التراث اتسع مع امتداد مفهوم التراث الطبيعي الذى يشمل المناظر الطبيعية، بل الأماكن التى تحوي النباتات النادرة، وأماكن القطب الشمالي. ويضيف جولي قائلًا إن المخاطر التى تحف بالعالم غدت تهدد كل الكائنات الحية، وأصبح التنوع البيولوجي — أيا كان شكله وأينما كان — تراثًا يتعين حمايته، وتقديره. فإن تركز ثاني أوكسيد الكربون في الجو الأرضي من الممكن أن يُعد بمثابة تراث، على حد قوله.

ويرى الكاتب أن المفهوم شهد منذ قرنين من الزمان اتساعًا كبيرًا في المعنى. فأصبحت هناك ضرورة ملّحة لأن تعي الأجيال قيمة ما ستتركه، وتورثه للأجيال القادمة. وساق على ذلك مثال الثورة الفرنسية ثم الحروب التى تلتها ؛ فدمّرت كميات كبيرة من الأعمال الفنية التى تم إتلافها سواء بفعل التكسير، أو الحرق أوالتفكيك لبعض أجزائها. فعلى الجيل الجديد أن يهتم أيضًا بما تركه له الجيل السابق، على حد قوله.

ويضيف هوبير جولي أن مرحلة الاهتمام بالتراث تأتي بعد فترة من الإهمال يعزوها إلى التغيرات التى تلحق بعالم الموضة ؛ فيتغيّر ذوق الناس ويميلون إلى نمط بعينه دون سواه ـ كما حدث في العصر الكلاسيكي من ازدراء للذوق الفني الشائع في عصر النهضة ـ ويسوق مثالًا آخر على ذلك، فنوافير المياه المصنوعة من النحاس — على طراز القرنين السابع عشر والثامن عشر — التى لم تعد تستخدم، يتم تدميرها قبل الإحساس بجمالها وقيمتها الفعلية. فندرة وجودها تصبغها بهذا الطابع التراثي المرتبط بالحضارة. ويقول الكاتب :"من كان ليتخيّل أن تتخذ مكواة أو سيارة من طراز عام ١٩٥٠ طابعًا تراثيًا؟" بيد أن هذه الأشياء قد تفقد قيمتها عندما تنتهي صيحتها. ويقول هوبير جولي إن أي شيء اكتسب طابعًا تراثيًا، لا يُنزع عنه هذا اللقب، ولا سيما إن غدا ضمن مجموعة صُنفت على أنها تراثية. ولكي تبدو الفكرة أكثر وضوحًا، يشرح الكاتب كيف أن صورة دينية، أو شريطًا لاصقًا على علبة جبن ـ على سبيل المثال ـ لا يكون لهما أي قيمة تراثية في حال بقائهما منفصلين ، ولا يتخذا الطابع التراثي إلا إذا أُنتج منهما على الأقل عشرة آلاف نسخة. فهي تصبح حينئذ شاهدًا على شكل من أشكال الحضارة.

ثم ينتقل هوبير جولي للحديث عن التراث الشفهي — كالوصفات المطبخية، والأمثال، وصيحات الأزياء، والعادات الاجتماعية، وعادات الحياة اليومية التى لا تكتسب الطابع التراثي إلا حين يقوم شخص ما بتسجيلها. ويتبادر سؤال إلى ذهن هوبير جولي:" من ذا الذى يجرؤ على القول بأن شعار فرنسا — ذا الطابع المعنوي — لم يكتسب في خلال قرنين من الزمان "قيمة تراثية؟". ويختم الكاتب مقاله قائلًا:" إن أي شيء سواء أكان له طابع مادي أم معنوي يمكن أن يدخل ضمن ما يطلق عليه "تراث". فنظرتنا إلى الشيء هي التى تحدد ذلك في زمن محدد، وفى وقت بعينه. ألم تغدو الفلسفة التى شاعت في القرن الثامن عشر، وتغلغلت رويدًا رويدًا في الفكر السياسي الفرنسي، ألم تغدو تراثًا؟ وفى ذلك أيضا شأن الجذور المسيحية لأوربا التى نتحدث عنها اليوم، على حد قوله.

المعنى في الترجمة

في دراسة بعنوان البحث عن المعنى En quête du sens يتطرق هيربير إيزيل Herbert Eisele إلى مفهومين شائعين ألا وهما المعنى وعكس المعنى. ويقول إنه لا وجود للفكر ولا للمعنى في غياب اللغة. فالمعنى ينتقل من خلال الكلمات. وللبحث عن هذه الكلمات يعكف الناس على القواميس، بل يتحققون من المعاني المختلفة للكلمات. ويقف جولي عند ما يُطلق عليه اسم "الذاكرة الجماعية" أى اختلاف المعاني وفقا لاستخداماتها والظروف المحيطة بها. وهو ما يسميه اللغويون "السياق" contexte. ففى السياق تأخذ الكلمات معناها. إذن فالمعنى يتغير وفقا للسياق، ولمعارف القارئ ومدى اهتمامه بالموضوع. غير أن التجارب التى نمر بها تغذي ذاكرتنا بمعان مختلفة تكون مرتبطة بدورها بهذه التجارب بشكل مباشر ؛ فينتج عنها معنى عام يتكون بدوره من عدة معان، ومعان متضاربة في معناها، بل معان خاطئة. ويرى هيربير إيزيل أن كلمة "معنى" تنطوى على عدة استخدامات، وتتعدد تعريفاتها. ويسوق الكاتب مثالا على جملة "كيف حالك"؟ Comment ça va ? فهى لا تعني فقط ما تعنيه. بل قد تعني أيضًا "لقد رأيتك"، "مرحبًا. لكن اتركني وشأني!". ويذكر مثالا آخر عن الوعود الانتخابية التى تحمل في طياتها معنى واضحًا وصريحًا، وكأن المتقدم للحملة الانتخابية يقول: "ذلك أريد هذا الكرسي (كرسي النائب أو الرئيس) ؛ لأجلس عليه". ويرى الكاتب أنه من الخطأ استخدام الجملة المنتشرة بشكل كبير في الصحف والمجلات: "يعتقد الكثير من الناس أن..." ؛ وذلك لأنها خالية من أى معنى. فهناك الكثير من الناس ممن لا يعتقدون بذات الشيء، على حد قوله.

ثم ينتقل هيربير إيزيل للحديث عن مبدأ الصدى في عملية الاتصال وعلاقته بالمعنى. فالكلمة المنطوقة تحمل أفكارًا ومادة أى الذبذبات التى تثير المشاعر والأحاسيس ؛ فيدرك الإنسان من خلالها ما هو حسي، وساخر، وفكاهي، وجمالي، وعملي، وأخلاقي. ثم يتحدث عن الكلمة ومدى ارتباط المعنى باستخدامها، إذ تخول إليها النبرة المعنى المراد. وبذلك يتوقف المعنى على النبرة التى بدورها تُحدث صدى في نفس المستمع. فالمتلقي يفهم ما تحمله الكلمة من معنى، ويفهم ما وراء الكلمة، بل يفهم ما لم تنبس به الكلمة. فالصمت يحمل في طياته معنى كبيرًا أيضًا، على حد قوله. ويعقّب الكاتب قائلا إن هناك كلمات تزخر بالثروة أكثر ما تزخر بالمعنى — كالحب والشجاعة — ويقول إن المعنى واللامعنى يتعايشان. فالمعنى متنكر في هيئة أحرف وأصوات تشير إلى الأشياء، والمشاعر، والحقائق. فكل كلمة تخفى بداخلها مفهومًا ما. ولذلك فلا يمكن أن تشير الكلمة في حد ذاتها إلى معنى بعينه. ينبغي على المرء أن يعرف الأسباب وراء استخدام هذه الكلمة دون غيرها، والغرض منها. ويرى هيربير إيزيل أن الكشف عن الأسباب يكشف بدوره عن المعنى. فالكلمة توشك أن توقع في شركها دارس المعاني اللغوية.

ثم ينتقل للحديث عن دراسة معاني الكلمات التى تعنى بدراسة العلاقة بين الرمز اللغوي والكلمة والمشار إليه، أى الشيء المقصود. وهذه العلاقة هى التى تعطى لكل من الكلمة والجملة والتعبير معناه. ويسوق الكاتب مثال الفعل "يشير إلى" الذى يُستخدم فيه

الإصبع للإشارة، ويستلزم طرح السؤال وتقديم الشرح اللازم في آن واحد ؛ لأن الإصبع يشير إلى الشيء ويتحرك تجاهه. فهذه الحركة هي أساس كل عملية اتصال. كما أن الكلمة تحمل معنيين، المعنى اللغوي والمعنى المجازي. فالقواميس تعطي المعنيين فضلا عن وجود قواميس خاصة بالتعابير الاصطلاحية والمجازية.

أما عن المقابل في اللغة الهدف، فيقول الكاتب إن النصوص المكتوبة في القرون الوسطى كانت تحتمل عدة معان سواء حرفية أم رمزية أم روحانية. أما عن المعنى الرمزي، فيقول الكاتب إن الصورة اللغوية تحل محل المعنى. وعرض في ذلك لأسماء العلم وما قد تحمله من معنى.ثم انتقل للحديث عن الترجمة وعلاقتها الوثيقة بالمعنى.. فالمعنى يتكون من خلال الكلام أو النص. والأمر يتعلق بالعملية العقلية التى تتخذ فيها الفكرة شكل الكلام الشفهي أو التحريري. والكلام يتبخر ولا يبقى سوى ما هو مكتوب، ولا يبقى سوى الرمز. بل يُعد الرمز في حد ذاته ترجمة. فما هو إلا نتيجة لاستقبال فكرة قُدمت في شكل معين. ويحتوى هذا الشكل المتكون من صورة ونبرة على الفكرة التى تعطي للشكل معناها وقيمتها. وبذلك نجد أشكال متعددة لمعنى واحد في البيئات المختلفة.

ويؤكد هيربير إيزيل أن المعنى يكون بمثابة المرشد للمترجم؛ إذ يعينه في نقل الرسالة باستخدام كلمات مناسبة في اللغة الهدف. وإذا ما أخطأ المترجم الفهم، فسوف تكون الترجمة سيئة. ولكن يتساءل هيربير إيزيل عما إذا كان سيلاحظ القارئ الخطأ في هذه الترجمة، ولا سيما إن كان أسلوب المترجم منسقا، وواضحًا ، بل منطقيًا. ثم يتطرق للحديث عن المفهوم الشهير "الجميلة الخائنة" La Belle infidèle الذى شاع في القرن السابع عشر وأطلق على الترجمة الجميلة التى لا تلتزم بالمعنى كما جاء في النص الأصلي. ووفقا لهذا المفهوم، تكون الغلبة للشكل على المضمون. فالشكل الجميل والأسلوب المنمق يحدثان تغييرًا في المعنى ؛ وبالتالي فهما يخونان المعنى. ويقول الكاتب إن المعنى هو غاية كل ترجمة. فالمترجم يسبر أغوار المعنى من خلال الشكل الذى جاء فيه، ثم ينقله في شكل آخر، يتناسب واللغة الهدف، آخذًا في الاعتبار المتلقِّي أى قارئ الترجمة. ويتساءل الكاتب عما إذا كانت هاتان المرحلتان — البحث عن المعنى في الشكل الذى جاء فيه ثم التعبير عنه بشكل مختلف — قد تحدثان تغييرًا في المعنى الموجود في النص الأصلي. ثم يعرض أيضًا لأهمية الشكل الذى يحمل "معنى" في الترجمة. فالنص المتخصص - على سبيل المثال - يُقدَّم في شكل معين، في كلمات، بل صيغ خاصة بمجال التخصص. فإذا ردت الترجمة المعنى ولكن أساءت التعبير عنه باستخدام صيغة غير مقابلة له في اللغة الهدف ؛ فسيعيق ذلك فهم القارئ. ويرى هيربير إيزيل أنه يتعين تقديم المعنى في شكل جيد يتناسب واللغة الهدف.

قواميس وكتب

يعرض بيرنار كيمادا Bernard Quemada للكتب والمعاجم في مجالي اللغة وعلم المصطلحات الصادرة في عامي ٢٠٠٨ و٢٠٠٧ ويعرض أيضًا لبعض الكتب والمعاجم الصادرة في عامي ٢٠٠٠ و٢٠٠٦. وهو إذ يقدم فكرة وافية عن ما تضمنته هذه المراجع ، يلفت انتباه

القارئ إلى ضرورة متابعة كل ما هو جديد في مجالات التخصص التطبيقية وعلاقتها الوثيقة باللغة. ويعرض بيرنار كيمادا لحوالي ٢٧ مرجعًا يعقب عليها أو يكتفي بسرد ما جاء فيها. فكتاب آلان ري Alain Rey بعنوان "حب اللغة الفرنسية رغمًا عن المتحفظين والآخرين ممن يفرضون الرقابة على اللغة" L'amour du français contre les puristes et autres censeurs de la langue, Paris, Denoël, 313p. يعرض لحال اللغة الفرنسية في يومنا هذا. فقد ظهرت لغة جديدة مع الانتشار الواسع لاستخدام رسائل الهاتف المحمول. كما ظهرت اللغة الفرنسية المطعَّمة بالإنجليزية والتى يطلقون عليها بالفرنسية "اللغة الفرنجليزية" franglais؛ إذ نجد كلمات فيها مركبة من اللغتين الفرنسية والإنجليزية. ويتساءل عما إذا كانت اللغة الفرنسية تتهاوي سريعًا وتحتضر. فهذا الواقع يثير قلقه. بيد أنه لا يمكن تفادي وقوع ما يحدث الآن، على حد قوله. ويرجع آلان راي إلى جذور اللغة ؛ ليبين أن حرب الكلمات هذه قديمة قدم اللغة الفرنسية نفسها. ويطرح سؤالا في هذا الصدد: "ألم نخش منذ أربعمائة سنة هيمنة اللغة الإيطالية وذلك قبل أن نختلف ونتشاجر حول ظهور "اللغة الفرنجليزية" franglais؟ ألا تعود جذور اللغة الفرنسية إلى اللاتينية وإلى لهجات ولغات أخرى؟" ويترفَّع آلان راي عن الخلاف الدائر حول هذا الموضوع، وينحاز إلى صف رابليه Rabelais وسيلين Céline ويعبر عن شغفه باللغة الفرنسية. وهو حين يتحدث عن لغته الفرنسية فهو يعني تلك اللغة المتنوعة والمتغيرة؛ أى لغة حيَّة نحسن الدفاع عنها إذا ما كنا نعرف تاريخها تمام المعرفة. فهو يأخذ قارئه إلى رحلة علمية عبر اللغة، بل أيضًا مسلية ومليئة بالمفاجآت. إنه يدعو قارئه للتعرف على اللغة كما هو واقعها اليوم وليس كما يتوهَّم البعض.

ولآلان راي أيضا إصدار جديد لقاموس الروبير الموسوعي Le Robert encyclopédique des noms propres (dictionnaire illustré, nouvelle édition refondue et augmentée du Petit Robert des noms propres, Paris, Le Robert, 2008). يحتوي القاموس على أسماء الأعلام وعلى أطلس يضم الموضوعات المختلفة وتسلسلها التاريخي. وقد جاء هذا القاموس المصوَّر بإضافات جديدة إلى قاموس الروبير الصغيرLe Petit Robert. ويشتمل القاموس على كل مجالات العلوم، والمعارف، والثقافة منذ عصر ما قبل التاريخ وحتى يومنا هذا — كالتاريخ، والسياسة، والجغرافيا، والاقتصاد، والفنون، والمسرحيات، والأدب، والفلسفة، والأساطير، والدين، والعلوم، والتكنولوجيا، والرياضة — ويشرح أيضا تاريخ العالم وتطوره من خلال أربعين ألف (٤٠,٠٠٠) اسم علم تشمل الأماكن، والأشخاص، والأحداث، والمنظمات، والمؤسسات، والأعمال الأدبية. ويحتوي على ألفي (٢٠٠٠) صورة فوتوغرافية للمناظر الطبيعية، والآثار، والأعمال الفنية، فضلا عن أصل عشرة آلاف (١٠,٠٠٠) كلمة واسم علم من الأماكن والشخصيات. ويضم أيضًا ثلاثمائة وخمسين مقالا (٣٥٠) عن المدارس الفنية، والدينية، والحركات السياسية. كما يضم مائتين وأربعين (٢٤٠) خريطة للعالم، فضلا عن خرائط سياسية، وجغرافية، وتاريخية، ومائتين وأربعين جدولا (٢٤٠) بها معلومات اقتصادية للبلاد الرئيسية، وكثافة سكانها،

والمنظمات الدولية بها، ومائتي (٢٠٠) صفحة عن التسلسل التاريخي للحركات الإنسانية في العالم أجمع منذ عصر ما قبل التاريخ وحتى عام ٢٠٠٦. فهذا القاموس يضم في جزء واحد ما تضمه موسوعة كبيرة، على حد قول كيمادا.

ويعرض كيمادا لقاموس خاص بتنظيم الفعاليات Dictionnaire de l'événementiel لبيرنار جيرو Bernard Giraud وهو قاموس ثنائي اللغة فرنسي–إنجليزي وإنجليزي–فرنسي صادر في باريس عن داربيت القاموس La Maison du Dictionnaire. يحتوى القاموس على ستة آلاف مصطلح وتعبير اصطلاحي من الفرنسية إلى الإنجليزية ومن الإنجليزية إلى الفرنسية يشمل مجال تنظيم الفعاليات – كالحلقات البحثية، والمؤتمرات، والمعارض، الخ – وتنظيم الفعاليات الفنية والثقافية. ويحتوى على أكثر من مائة جملة مصنفة وفقًا للمجال التطبيقي ومرفق بها جداول تتضمن المقابلات باللغة الأخرى.

ويرى كيمادا أن هذا القاموس سريعًا ما سيكون بمثابة أداة أساسية للعمل تستخدمه وكالات الدعاية والإعلان، والعلاقات العامة، والعاملين في قصر المؤتمرات Palais des Congrès وللطلاب الدارسين لمجال التسويق والدعاية.

كما يعرض لقاموس قانوني ثنائي اللغة (فرنسي إنجليزي) لفريديريك جيروم بانسييه Frédéric-Jérôme Pansier يتناول اللغة القانونية الإنجليزية بالشرح والتعريف لأهم مفاهيم القانون الأنجلو ساكسوني Legal English, l'anglais juridique, français et anglais, (spécial CRFPA/CAPA) . ويشتمل القاموس على منهج التقدم لامتحان المراكز الإقليمية للتأهيل المهني للمحامين CRFPA. ويزخر القاموس بالمفردات المصنفة وفقا للموضوع، فضلا عن مقتطفات من الأدب تناولت تطبيق الشرائع القانونية، وتمارين عملية. ويهم القاموس الطلاب الذين يعدون أنفسهم لامتحانات أو مسابقات تتضمن اختبارًا عن القانون الإنجليزي. كما يهم القاموس كل قارئ يود اكتشاف المؤسسات القضائية الإنجليزية والأمريكية والقواعد التي تحكمها.

ويرى كيمادا أن قاموس برنار جييارBernard Guyard ثنائي اللغة فرنسي وإنجليزي– الصادر في باريس عن دار القاموس للنشر – سيكون بمثابة أداة عمل لا غنى عنها في مجال الدوائر الإدارية والحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية–التعليمية، والإدارية Dictionnaire bilingue des collectivités territoriales et de l'aménagement, vie économique, politique, socio-éducative et administrative, Paris, La Maison du Dictionnaire. ويحتوي الجزء الفرنسي الإنجليزي على أكثر من اثنى عشر ألف (١٢٠٠٠) مصطلح وتعبير اصطلاحي وترجمتها. أما الجزء الإنجليزي الفرنسي فيحتوي على أكثر من أحد عشر ألف (١١٠٠٠) مصطلح والمئات من الرموز. ويشمل القاموس مجالات عدة منها التعمير، والهندسة المعمارية، والبيئة، والمؤسسات كما يضم أيضا أسماء الوزارات والمنظمات الإقليمية. فضلا عن مجال البنية التحتية – كالشوارع والمستشفيات والمدارس والجامعات – فهو يحتوي على المصطلحات القانونية والاجتماعية والسياسية.

ويعرض كيمادا للطبعة الثامنة للقاموس الطبي Dictionnaire de médecine الصادر في باريس عن دار النشر فلاماريون Flammarion لسيرج كرنبوم serge Kernbaum وتصدير جون بيير جرونفلد Jean-Pierre Grunfeld . يحتوي القاموس على خمسة وعشرين ألف مدخلٍ فضلا عن المفردات (إنجليزي-فرنسي) تمتد على ١٢٠ صفحة. ويرى كيمادا أنه لا مناص من ارتكاب الأخطاء عند كتابة القواميس. ثم ينبري يعبر عن وجهة نظره المتعلقة بكتابة القواميس الطبية. فلا ينبغي أن يكون القاموس مختصرًا في المجال الطبي. كما أنه لا ينبغي شرح كيفية تشخيص الأمراض وعلاجها. لا جرم أنها معلومات مهمة ولا غنى عنها. بيد أنه علي كل من يقرأ مقالا قديمًا — على سبيل المثال — أن يجد في القاموس ما يعينه في القراءة والفهم. ويرى كيمادا أنه يتعين تحديث المفردات وإدراج الصيغة التي تم استخدامها بالفرنسية في التصنيف الدولي لبعض المصطلحات. كما يتعين تحديث الإملاء وإلغاؤها الشرطة بين الكلمات إلا في الكلمات الطويلة وإلغاءها في الكلمات المركبة. كما ينبغي تحديث إلغاء إضافة حرفي الـ a و الـ e في نهاية بعض الكلمات. ويرى كيمادا أنه ينبغي أن يضع كاتب القاموس نفسه مكان القارئ ويقترح عليه التعاريف القيمة والمختصرة والتي تتضمن المعارف الحديثة.فهذا القاموس أداة عمل لا غنى عنها للطلاب والأطباء والممرضين والقائمين بأعمال السكرتارية ممن يقرأون عن الطب ويكتبون عنه.

أما القاموس الطبي لميشيل أزاريتي Michel Azzaretti — الصادر في باريس عن دار القاموس للنشر— فيتضمن المصطلحات الطبية في ست لغات هي الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والألمانية والإيطالية والروسية Dictionnaire médical en six langues. يحتوي القاموس على أكثر من ٩٠٠ مدخل، ويأتي المصطلح الفرنسي متبوعًا بالمصطلح المقابل في اللغات الست السابق ذكرها. ويتضمن المصطلح المجال التطبيقي الخاص به، وتعريفه، والعلاجات الطبية المكنة سواء أكان العلاج تقليديًا أم طبيعيًا. كما يأتي القاموس بجمل نمطية متبوعة بالترجمة. ويحتوي على فهرس باللغات الست. ويرى كيمادا أن هذا القاموس سيغدو في فترة وجيزة أداة للعمل لا غنى عنها للأطباء والطلاب والمترجمين وغيرهم.

أما قاموس شارل نوديه Charles Nodier الصادر في جنيف عن مكتبة دروز Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises, Librairie Droz فيعرض له كيمادا ويعلق عليه بشيء من النقد. لقد اعتمدت لجنة التعليم العام للمكتبات والمدارس هذا القاموس ذا اللغة البليغة. ويثير هذا القاموس اهتمام القارىء؛ إذ يكاد يكون بمثابة عمل أدبي صغير للغويات الحديثة. وكتب جون فرانسوا جانديلو Jean-François Jeandillou تصديرًا رائعًا بأسلوب جميل. ويرى كيمادا أن الكاتب يبالغ في قوله إن الأصوات هي المصدر الوحيد لكل اللغات. فكان بإمكانه أن يسوق بعض الأمثلة على الكلمات التي كان الصوت مصدرًا لها عند نشوئها. ويقول في تعريف الأصوات التي تنشأ عنها الكلمات :"هي اللغة المنطوقة تمامًا كما تُعد الهيروغليفية لغة مكتوبة، وقد لجأ الإنسان في طور تكوين الكلام إلى التعبير عن الشيء الذي يراه وذلك من خلال الرموز أو الأصوات." ويرى كيمادا أنها قاعدة ثابتة. بيد أنه لا يجب أن تُعمم. ويقول إن قاموس نوديه يزخر

بالأبحاث والتعليقات المحددة. فيجد القارئ كل الأصوات الفرنسية بالإضافة إلى الكلمات التي لم تعد تُستخدم على أنها أصوات. بل يثبت ذلك في كلمات لا تظهر فيها الأصوات. ويشير إلى أن أسماء أعضاء الجسم تبدأ بحرف يعود على العضو نفسه ، وذكر — على سبيل المثال — كلمة لسان langue التي تبدأ بحرف اللام L وأنف nez التي تبدأ بحرف النون N وحلق gosier التي تبدأ بجرف الجيم G. ويرى شارل نودييه في ذلك تأكيدًا على أن الأصوات هي مصدر الكلمات.

كما يعرض كيمادا لبعض الكتب والقواميس الصادرة في عام ٢٠٠٧. فقاموس لغة الخمور Dictionnaire de la langue du vin لمارتين كوتييه Martine Coutier — الصادر عن المركز القومي للبحوث العلمية CNRS — يحتوي على ٤٧٦ صفحة تشمل الكلمات المتداولة في هذا المجال منذ القرن الثالث عشر. ويأخذ كيمادا القارئ في جولة عبر المناطق الفرنسية والعصور المختلفة. إنه قاموس "مفعم بالنشوة والمتعة"، على حد قوله.

أما المجلة الدولية للكلمات الجديدة "نيولوجيا" Néologia الصادرة عن جامعة باريس ١٣ عن دار النشر جارنييه Garnier — تصدرمرة سنويًا — فهي تسعى إلى ملء الفراغ الذي يعانيه مجال دراسة مفردات اللغة. وتُنشر المجلة باللغة الفرنسية وبلغات أخرى. ولها نفس اتجاهات دورية دفاتر علم المفردات Cahiers de lexicologie. ولصدور هذه الدورية أكبر الأثر في نفس محبي الكلمات والمصطلحات. ولا يغفل كيمادا عن التوجه بالشكر لمن قاموا بهذه المبادرة.

أما كتاب برنار دوبرييز Bernard Dupriez عن تعليم الفرنسية وتلاؤم المعايير Le français enseigné sur mesure, apprivoiser la norme, Ottawa, CILF, 2000 فأثبت نجاحه ؛ إذ طبقته وكالة الفرانكوفونية في اثني عشر بلدًا إفريقيًا ، وفي بلاد المغرب العربي. فلكل منطقة كلمات وأسلوب خاص بها. كما أن لكل منطقة طريقتها في التعلم والفهم تعود إلى جذورها التاريخية. وتقدم تلك الدراسة بناءً على إحصائية تعرضها من خلال الرسوم البيانية. ويقدم كيمادا للقارئ الموقع الإلكتروني للاطلاع على هذه الدراسة القيمة : www.cafe.edu

كما نوهت الدورية في نهاية عددها بظهور الطبعة الجديدة لكتاب جاكلين بيكوش Jacqueline Picoche بعنوان تعليم المفردات الفرنسية Didactique du vocabulaire français الذى سبق أن نفذت طبعته الأولى لدى دار النشر ناتان Nathan. وجاءت الطبعة الثانية للكتاب في ثوب جديد على أسطوانة سي دي روم بعد أن قامت الكاتبة بتنقيحه وتحديثه وأصدرته دار النشر ألوش بعنوان جديد: "تعليم المفردات. النظرية والتطبيق" Enseigner le vocabulaire, la théorie et la pratique. Ed. Allouche.

الدفاع عن اللغة الفرنسية

- في العدد رقم ٢٢٩ (شهر يوليو وأغسطس وسبتمبر ٢٠٠٨) الدورية الدفاع عن اللغة الفرنسية Défense de la langue française — الصادرة عن جمعية الدفاع عن اللغة

الفرنسية — موضوعات شائقة عن الفرنسية في فرنسا والعالم، وعن لغات أوربا والإصدارات الحديثة في مجال اللغة الفرنسية.

تغيير الإملاء

في مقال بعنوان "نعم للتعرية، لا للجراحة" L'érosion, pas la chirurgie عرض رئيس الأكاديمية الفرنسية جون دوتور Jean Dutourd لكتابه الصادر في شهر فبراير ٢٠٠٨ عن دار النشر بلون بعنوان "القنبلة الموقوتة والأقماع" La Grenade et le suppositoire Plon, 2008. فالكتاب يضم كل المقالات التحليلية التى سبق أن نشرها في جريدة فرانس سوار France Soir في الفترة ما بين ٢٠ نوفمبر ١٩٧٥ و٢٠ ديسمبر ١٩٧٨. والمثير في هذه المقالات أنها لاتزال تتناسب والوقت الحاضر، بل تُعد من موضوعات الساعة. وتأتي مجلة الدفاع عن اللغة الفرنسية بنص من الكتاب من الصفحات ١٦ إلى ١٩. ويتطرق جون دوتور في هذه الصفحات إلى موضوع الإملاء في اللغة الفرنسية وسبل تغييره. وهو الأمر الذى لم يتحقق بعد، على حد قوله. ويستحسن الكاتب ذلك الأمر. فهو — بصفته كاتبًا — يعادي بضراوة فكرة تغيير الإملاء، إذ إنه لا يجب مس كل ما يتعلق بوجودنا. ويوضح وجهة نظره فيقول إنه لا يعارض فكرة تغيير الإملاء، لكنه يرى ضرورة أن يأخذ الإملاء في تطوره الشكل الطبيعي للتغيير، وأن يتم ذلك التطور رويدًا رويدًا. وهو يشبّه الكلمة بالحجر الذى يستلزم تغييره مرور ثلاثمائة سنة. فالكلمة شأنها في ذلك شأن الصخر الذى تصيبه التعرية. ثم ما يلبث دوتور أن يعدل عن تشبيه الكلمة بالحجر، ليفضل تشبيهها بالكائن البشري الذى لا ينبغي التدخل في شكله دون وجود داع لذلك التدخل. فالشيء الوحيد الذى يمكنه إحداث تغيير ما هو "حناجر الشعب" التى لها نفس تأثير عوامل التعرية على الصخر. ويسوق مثالا على كلمة "رأس" tête التى كانت تُكتب فيما سبق teste ثم حُذف منها حرف السين ؛ لأن الناس لم تكن تنطقه في الكلام. وبعد وقت طويل، وبكثير من الحذر ألغى حرف السين.

وينتقل تودور للحديث عن اللغة في عصر النهضة التى أثقلها الإنسيون وأهل البلاغة باستخدام الكلمات اليونانية. ثم ينتقل إلى الحديث عن الوقت الحاضر والسفسطة الكلامية في استخدام الكلمات ذات الطابع الفلسفي والعلمي — ككلمتى سداسي hexagonal إشارة إلى فرنسا و"فرنجليزية" franglais إشارة إلى اللغة الفرنسية المطعمة بالإنجليزية. ويتساءل عمن يسيء استخدام الكلام. أهو الشعب؟ فيخلص إلى أنه ليس الشعب من يسيء الكلام، بل إنهم علية القوم ممن يدَّعون أنهم مفكرين ؛ وذلك لأنهم لا يملكون سوى العقل وليس لديهم آذان يسمعون بها. فالشعب يعيش مع اللغة شأنه في ذلك شأن الفلاح الذى يعيش مع أرضه، ويشعر تجاهها بالحب، والوصال، والاحترام، والألفة، على حد قوله. فالفلاح ليس عالمًا جغرافيًا ولا عالم أرصاد جوية. بيد أنه بإمكانه التنبؤ بالشمس والمطر. أما الشعب فهو ليس بعالم لغة وليس متخصصًا في معرفة أصل الكلمات التى يستخدمها. لكنه يظل مخلصا للغته ولخصوصياتها ، وذلك رغم الصبغة "الهمجية" التى تتطبع بها هذه اللغة. ويرى الكاتب أن مشكلة اللغة تكمن في أساتذتها وعلمائها والمتحذلقين. فالأساتذة عقلانيون، وإذا ما أنيط بهم

تغيير الإملاء ، فسيحكمون العقل في تغييره؛ مما يضر بعلمية التغيير هذه. فاللغة كالحياة، ليست عقلانية.

ويفند دوتور رأيه ويقول إن الكلمات بالنسبة إلى الكاتب ليست مجرد أصوات، بل هى عبارة عن أشكال تلعب دورًا في الكتابة ثم في القراءة. ويسوق مثالا على ذلك من كلمة فلسفة philosophie التى تُكتب بالحرفين p و h والتى لا يمكن أن يكون لها نفس الوقع عندما تُكتب بحرف الـ f كما في filosofie. ويعارض دوتور هنا فولتير Voltaire الذى سبق أن صرّح أنه لا يأبه بإملاء الكلمتين filosofie و philosophie ، فالأمر بالنسبه إليه سيان. ويؤكد دوتور وجهة نظره قائلا إن وجود الحرفين معا ph إنما يعكس طابع الفلسفة، بل يعكس عظمتها كما مارسها العلماء الكبار.

ويقول دوتور إنه — منذ نعومة أظفاره — كان يولي اهتمامًا كبيرًا للإملاء الفرنسي، ويرى أن العلاقة التى تربطه بفرنسا وتاريخها ولغتها وثيقة جدًا. فهناك ألفة منذ قديم الأزل بين الكاتب والكلمات، كما أنه يعرف قيمة الكلمة. فإذا ما غيرنا فجأة إملاء الكلمة، يتغير بالتالي ثقلها وقيمتها. فلن تعود هى ذات الكلمة ولن تعود لها الموسيقى ذاتها. بل من الممكن أن يتمخض عن هذا التغيير فساد الأدب بأكمله. وينهي الكاتب مقاله متسائلا: "لمصلحة من يكون تغيير الإملاء؟ إملاء يعتمد على ما هو منطوق من الأحرف؟ لا جرم أنه سيكون لمصلحة الجاهلين. وما يهم إن أخطأ الجاهلون؟ إنهم دائمًا يرتكبون أخطاءً، ولم يقض ذلك مضجعهم قط."

جائزة حافظة الأقلام الذهبية

وفى فصل بعنوان الفرنسية في العالم Le français dans le monde كتبت فرانسواز دي أوليفيرا Françoise De Oliviera عن مسابقة حافظة الأقلام الذهبية[1] Le plumier d'or والمرشحين للحصول على تلك الجائزة والبالغ عددهم عشرة آلاف مرشح. وأدرجت في صفحتين أسماء الفائزين الستين ومن بينهم سوفيا كوريا Sofia Correa ابنه رئيس جمهورية الإكوادور والحاصلة على المركز الثاني للمرشحين غير الفرنسيين. ووالدة سوفيا مدرّسة لغة فرنسية ووالدها يتحدث الفرنسية بطلاقة ؛ مما أثلج صدر منظم المسابقة ميشيل جروزييه Michel Grosier.

أما عن الكاتب جوليان كيلانجا موزيند Julien Kilanga Musinde رئيس وحدة اللغة الفرنسية واللغات الشريكة في المنظمة الدولية للفرانكوفونية (OIF) فقد قرأ على الحضور النص الذى كتبه حول موضوع المسابقة: "كان هناك مركب..." Il était une fois un navire وقص عليهم قصته مع اللغة الفرنسية. فقد تعلم الفرنسية في المدرسة ثم ما لبث أن تذوقها حتى غدت مع مرور الوقت اللغة التى يستخدمها في التعبير الأدبي. وكتب شعرًا، وصدر له حديثا رواية في دار النشر ريفنوف في باريس. Retour de manivelle, (Riveneuve) كما درّس اللغة الفرنسية لأجيال عريضة، بل لمدرسي الفرنسية. وأشرف على العديد من الرسائل والأبحاث في مجال الدراسات الفرنسية. ويسهم موزيند في النهوض باللغة

الفرنسية بشكل واسع من خلال المشاريع التى تسهم في انتشار اللغة في العالم والإبداع الأدبي بالفرنسية. ويرى أن النهوض باللغة يكون عن طريق تشجيع الكتابة ومهنة الكاتب من خلال تنظيم ورش للكتابة وتسهيل ممارسة هذا الفن بوضع سياسة خاصة بالجوائز الأدبية.

لعبة المفردات

بمناسبة مرور عشرين عامًا على اللعبة التعليمية "الكلمات" vocabulon قررت جمعية الدفاع عن اللغة الفرنسية تقديم دعمها لباسكال إيسنول Pascal Esnol مؤسس شركة ميجا بلو méga bleu بشأن تنظيم الدورة الفرنكوفونية للألعاب لتلاميذ المرحلة الابتدائية وذلك تحت رعاية وزارة التعليم الفرنسية. وتتيح هذه الدورة للتلاميذ الفرنسيين وغيرهم من الأفارقة الفرصة للاشتراك معا في الألعاب التعليمية. وسوف يتم إهداء عشرة آلاف نسخة من اللعبة التعليمية vocabulon، فضلا عن ألعاب أخرى تم جمعها إلى ثلاثة بلاد إفريقية هي الكاميرون، وغينيا الإستوائية، ومالي.

لغات أوروبا

فى انعقاد الجمعية العمومية لجمعية الدفاع عن اللغة الفرنسية (DLF) في ١٢ أبريل ٢٠٠٨ ألقى السيد جريد شرامن Gred Schrammen – ممثلا عن الأستاذ كرامر Krämer رئيس جمعية الدفاع عن اللغة الألمانية – خطابا بمناسبة الاحتفال بمرور خمسين عامًا على تأسيس الجمعية الفرنسية. استهل السيد شرامن خطابه بتوجيه خالص التهاني للأعضاء. ثم تحدث عن الجمعية الألمانية التى تهدف إلى حماية اللغة الألمانية والتى أنشئت منذ عامين ووصل عدد أعضائها إلى حوالي واحد وثلاثين عضوًا منهم خمسة عشر ألفا في ألمانيا، وستة عشر ألفا في الخارج في أكثر من مائة بلد منها فرنسا. ونوه بالدعم المعنوي الذى تتلقاه الجمعية من الأدباء والفنانين، ورجال السياسة، ورجال الأعمال. وقال إن المستشارة الألمانية ميركيل أعلنت أنها ضد الاستخدام المفرط للكلمات الإنجليزية. كما بدأت مجموعة من نواب البرلمان الألماني بأتخاذ إجراءات لحماية المستهلك ضد موجة التعبيرات الإنجليزية التى لايفهما أغلب الألمان والتى غدت تسير كسرى النار في الهشيم. ثم تحدث عن اللغة الألمانية المطعّمة بالإنجليزية Denglisch وهى نفس الظاهرة التى تعانيها الفرنسية المطعّمة بالإنجليزية "الفرنجليزية" franglais. وأضاف أن الجمعية الألمانية تختار في كل عام شخصا أو مؤسسة مثلت خطرًا على اللغة الألمانية. وأضاف قائلا: "نحن لم نكسب الجولة بعد ضد الإنجليزية. وإننى أكتشف كل يوم وجود بعض الكلمات الإنجليزية الدخيلة على الألمانية." و أضاف أنه لا يزال أمامهم الكثير من العمل. وكثيرًا ما تتجه أنظارهم نحو فرنسا التى يطبق فيها قانون توبون[1] Toubon الذى يحرك – في آن واحد – مشاعر الإعجاب والغيرة الألمانية تجاه فرنسا. وذكر على ذلك مثال المؤسسات الأمريكية في فرنسا التى تفرض على موظفيها التحدث باللغة الإنجليزية والتى لم يعد لها هذا السلطان وفقا لأحكام قانون توبون. كما أعرب عن إعجابه وتقديره لفرنسا التى فرضت غرامة قدرها خمسمائة وثمانون

ألف يورو على شركة جنرال إليكتريك لعدم احترامها اللغة الفرنسية ومخالفة البند التاسع لقانون توبون. ثم ختم السيد شرامن خطابه بالحديث عن الرئيس الفرنسي نيكولا ساركوزي ودعمه للغة الفرنسية، إذ قال في الحملة الانتخابية : " إنما فرنسا لغة". وأضاف شرامن أن ألمانيا لم تصل بعد إلى تلك المرحلة، بل إنها لا تجرؤ على الحلم بذلك. فهي لا تزال بحاجة إلى فرنسا التي تعد بمثابة المثل الأعلى لها وللعديد من البلاد لحماية لغتها.

الفرنسية في فرنسا

كتب برنارلوكونت Bernard Leconte مقالا قصيرًا عن تأثير فرنسا بعنوان جاء بالإنجليزية The influence of France يتحدث فيه عن الغناء ودوره في نشر اللغة الفرنسية. وأتى على ذكر مسابقة يوروفيزيون[3] Eurovision التي مثّل فيها أحد المغنيين الفرنسيين فرنسا وقدّم أغنيته بالإنجليزية. ويستحسن لوكونت هذه الفكرة ويقترح ساخرًا أن يقوم المغنيون من الآن فصاعدا بغناء النشيد الوطني الفرنسي La Marseillaise باللغة الإنجليزية. ويقف عند المقطع الذي يثير جدالا حول فحواه: "ليروي الدم الملوّث حقولنا" Q'un sang impur abreuve nos sillons. ويرى الكاتب أن غناء هذا المقطع ستتمخض عنه كارثة محققة؛ إذ إنه يدعو إلى التفرقة العنصرية[4]. ويرى لوكونت أن المعنى المتضمن سيكون في الترجمة الإنجليزية على الوجه التالي: "فلنقتل اللغة الفرنسية أينما وجدناها" Let us kill the french language everywhere we find it.

قاموس "الاستخدام السليم"

جاءت المجلة بتصدير كلود دونوتون Claude Duneton لقاموس "الاستخدام السليم" Le Bon usage الذي سبق أن كتب عنه الكاتب الفرنسي أندريه جيد André Gide في الصفحة الأولى لجريدة الفيجارو Figaro وذلك منذ حوالي عشر سنوات. ويُدعى الكاتب — وهو متخصص في القواعد — موريس جريفيس Maurice Grevisse وهو من منطقة والونيا Wallonie ببلجيكا. لقد أخذ أندريه جيد بهذا الكتاب، وذاع صيته في الوقت الذي لم يكن قد ظهر فيه التلفاز بعد. وكتب أندريه جيد عن هذا القاموس في عام ١٩٤٧ تلك السنة التي حصل فيها على جائزة نوبل. ويؤيد كلود دونوتون ما قاله أندريه جيد عن القاموس. فهو يترك للقارئ مساحة كبيرة من الحرية، ولا يفرض عليه شيئا، ولا يسن القواعد. بل إنه يقدم استنتاجات. كما يعرض القاموس لواقع اللغة الفرنسية، وتطورها من خلال الأمثلة والنماذج المختلفة المتعلقة بالتعبير الشفهي والكتابي. فضلا عن أنه لا يعبر عن أي تحفظ تجاه استخدام التعابير المختلفة في كل بلد ومنطقة ناطقة بالفرنسية. وصدرت الآن الطبعة الرابعة عشرة من "الاستخدام السليم" لعام ٢٠٠٧. والجديد أن هذه الطبعة أضافت بعض الاستخدامات الخاصة بمدينة الكيبيك Québec وساق دونوتون مثالا على ذلك من كلمة dinde (ديك رومي) والتي تستخدم في الكيبيك للدلالة على غرور شخص ما أو لوصفه بالغباء.

الهوية

تخصص دورية دراسات لغوية تطبيقية Etudes de linguistiques appliquées عددها رقم ١٥٠ (شهر أبريل ومايو ويونيو٢٠٠٨) للهوية. ويأتي عددها زاخرًا بالدراسات القيمة. وتعرض مارياجرازيا مارجاريتو Mariagrazia Margarito في المقدمة لموضوع العدد. فالدراسات حول موضوع الهوية جد كثيرة، ولا سيما في مجالات العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية واللغات والثقافات. كما تتعدد أوجه تناول الموضوع. فهناك المقاربة التفاعلية والاجتماعية اللغوية وتلك المتعلقة بعملية إنتاج المعنى. فالتطرق للحديث عن الغيرية لابد أن يتصل بالحديث عن الهوية حتى غدت متعددة. ففي مجال اللغويات، يكون الاهتمام منصبًا على الهوية التي يبنيها الكلام وتنعكس في تعليم اللغات أو تعلُّمها. كما تظهر فيها ديناميكية اللغة. فالهوية الظاهرة التي غالبًا ما تكون مُعلنة و أحيانًا مُهمَّشة هي موضوع العدد.

وتشير الكاتبة إلى أبحاث روبير جاليسون Robert Galisson عن المفردات والثقافة التي سبق أن نشرها في المجلة. أما روجيرو دروويتا Ruggero Druetta – من جامعة تورينو – فيطرح تساؤلا حول العلامات التجارية للمنتجات والهوية التي تعبر عنها في دراسة له بعنوان Les noms de marque et de produit comme marqueurs identitaires.

فهذه المنتجات والعلامات موجودة في حياتنا اليومية وتستدعي المكونات اللغوية وما بها من ثقافة وأهمية اجتماعية واقتصادية والتي ليست بمنأى عن أي تحديث سواء في اللغة أو الكلام. فأي هوية تلك المرتبطة بأسماء العلامات والمنتجات؟ إنه سؤال شائق يطرحه التسويق ؛ ليوضح أهمية العنصر اللغوي، إذ يجذب المستهلك لبعض المنتوجات دون غيرها. فهناك علاقة بين المنتج والاسم الذي يحمله. فمن ناحية المفردات، يشير التحليل إلى الظواهر اللغوية التي يتم تفعيلها وإلى مدى دلالة المعطيات الثقافية على هوية ما دونما الاكتفاء بالهدف الدعائي.

أما ماري آن بافو Marie-Anne Paveau من جامعة باريس ١٣ فيلتانوز paris 13-Villetaneuse فتأتي دراستها في مجال اللغويات الاجتماعية بعنوان كلام الطبقات المسيطرة هل هو غير سليم لغويًا؟ Le parler des classes dominantes, objet linguistiquement incorrect ? وهي إذ تقوم بأبحاثها في اللغويات الشعبية، تركز على الهويات اللغوية لمختلف الطبقات الاجتماعية. وتعرض للطبقات المسيطرة – كالأرستقراطية والبرجوازية الكبيرة، والبرجوازية – التي لم تكن تتطرق إليها الدراسات اللغوية ؛ لأنها فضَّلت دائمًا الطبقات الدنيا. فهناك القليل من الدراسات في علم الاجتماع التي تناولت هذه الطبقة في أبحاثها، بل نادرًا ما تعرضت لها اللغويات. غير أن مجال اللغويات الاجتماعية الشعبية زخر بالدراسات حول هذه الطبقة وإن كانت قد تناولتها بشيء من السخرية.

أما نادين سيللوتي Nadine Celotti – من جامعة تريستي Trieste – فقد تناولت في دراستها بعنوان "من خلال القواميس، حق قبول كلمات مدن الضواحي" Par des

dictionnaires, droit de cité aux mots des cités موضوع الهوية من منظور مختلف يتعلق بالمفردات وما وراءها. فعكفت على دراسة مجموعة من القواميس التى تحتوي على الكلمات المتداولة بين الشباب المهمشين في ضواحي المدن. لقد ظهرت تلك الكلمات منذ عام ١٩٥٠ في المدن ذات الأوضاع المتدنية.

وتعرض أوديل لوكليز Odile Leclerq – من جامعة إكس مارسيليا ١ Aix-Marseille – لموضوع الهوية الجماعية في دراسة لها بعنوان "دور كتب تعليم الفرنسية بوصفها لغة أجنبية في تكوين المفردات في القرنين السادس عشر والسابع عشر" Le rôle des manuels d'enseignement du français langue étrangère dans la construction du lexique aux XVIe et XVIIe siècles. وتتحدث عن المفردات في القرنين السادس عشر والسابع عشر، إذ تهدف إلى عرض حال اللغة الفرنسية في قاموس الأكاديمية الفرنسية في عام ١٦٩٤. فإن تكوين المفردات من خلال تحديد الأشياء لم يكن ليتحقق دون اللجوء إلى تقنيات لغوية حددتها الكتب التربوية – كالكتب الدراسية التربوية لتعليم المفردات الفرنسية – وأبدت لوكلير تفضيلها لبعض الكتب دون غيرها، ولا سيما تلك الموجهة للجمهور الألماني – ككتاب "المرادفات" لجيرار دو فيفر Synonymes de Gérard de Vivre الصادر في عام ١٥٦٩ وكتاب "عبقرية اللغة الفرنسية" لجون مينودييه Le génie de la langue française de Jean Ménudier الصادر في عام ١٦٧٤ وكتاب "مفردات اللغة الفرنسية والتعابير الاصطلاحية المناسبة لكل الكلمات" للويس شارل دي كلو Le Vocabulaire français avec une phraséologie convenable à tous les mots de Louis Charles du Cloux الصادر في عام ١٦٧٨.

أما إيف جامبييه Yves Gambier – من جامعة توركو بفنلندا – فقد تحدث عن الصعوبات التى تشكلها ترجمة الإيحاءات، والأنماط، والمعاني الضمنية، والعناصر الثقافية. فالمعنى الضمني يثير تساؤلات عديدة أثناء عملية الترجمة ؛ مما يشير إلى وجود إشكالية. ويعكف المترجم على دراسة هذه الإشكالية من خلال تحليل المفاهيم المفتاحية – كالبُعد والخيال الإثني والاجتماعي الثقافي، والنمطية –ويقدم جامبييه بصفته مترجماً مخضرمًا ومدرسًا للترجمة استراتيجيات لترجمة الإيحاءات من خلال خيارات بسيطة آخذًا في الاعتبار القارئ المتلقي.

وتكتب فاليريا فرانزيللي Valéria Franzelli– من جامعة برشيا Brescia– عن ترجمة السينما، وتحلل عملية ترجمة الأفلام في دراسة لها بعنوان "ترجمة الكلام العاطفي في ترجمة الأفلام: الغضب والهويات"-Traduire la parole émotionnelle et sous-titrage : colère et identités. وتتضمن دراستها اللغتين الفرنسية والإيطالية. وترى أن نقطة الانطلاق التى تحدد اختياراتها هى الانفعال، ولا سيما الغضب الذى ينبغي أخذه في الاعتبار؛ إذ يعكس مصادر هذا الغضب، والصراعات المتعلقة بالهوية التى تأجج الشعور – كالالتزام السياسي، والتمييز، وتدمير الصورة الذاتية – فالقيود التى تفرضها ترجمة الأفلام

تجعل الترجمة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتحديث اللغوي. وتقدم فاليريا فرانزيللي نماذج لهذه الترجمة والقيود الزمنية والمكانية والخيارات المتعلقة بالترجمة والتى تحكمها العديد من العوامل – كالعامل البصري، والشفهي، ومستوى اللغة، والثقافة.

وكتبت مارياجرازيا مرجاريتو Mariagrazia Margarito – من جامعة تورينو – عن الوصفات المطبخية وعلاقتها بالهوية، وذلك بالتطبيق العملي لدورة تعليمية تتم في إطار التعليم الإلكتروني الافتراضي من خلال الشبكة التعليمية جالانت Galanet، إذ يتم العمل بأربع لغات مختلفة حول موضوع المأكولات المحلية والقومية، وعلاقتها بالذكريات الشخصية، ولا سيما في مرحلة الطفولة وما يصاحبها من وصفات الجدة والأجداد؛ مما يسمح بالمرور إلى الهوية الجماعية، إذ يظهر فيها الدور الذى تلعبه الهجرة.

الهوامش:

(١) مسابقة في اللغة الفرنسية تنظمها جمعية الدفاع عن اللغة الفرنسية لطلاب المرحلة الإعدادية في فرنسا والبلاد الناطقة بالفرنسية. ويتم اختيار خمسين فائزًا من الناطقين بالفرنسية وعشرة من غير الناطقين بالفرنسية. لمزيد من المعلومات يرجى الاطلاع على الموقع الإلكتروني http://www.langue-francaise.org/Concours.php (المترجمة).

(٢) قانون رقم ٩٤– ٦٦٥ الصادر في ٤ أغسطس ١٩٩٤ بشأن استخدام اللغة الفرنسية في التدريس والعمل والتبادلات والخدمات العامة. لمزيد من المعلومات يرجى الاطلاع على الموقع الإلكتروني: http://www.legifrance.gouv.fr (المترجمة)

(٣) مسابقة ينظمها الاتحاد الأوربي للإذاعة والتلفزيون. لمزيد من المعلومات يرجى الاطلاع على الموقع الإلكتروني للمسابقة: http://www.eurovision-fr.net (المترجمة).

(٤) يثير هذا المقطع من النشيد الوطني الفرنسي جدالا واسعًا؛ إذ يرى البعض أنه يدعو إلى التفرقة العنصرية – إشارة إلى الدم الملوث غير الفرنسي– بينما يرى آخرون أنه نشيد حربي وليس من الغرابة في شيء أن يدعو إلى قتل الأعداء – إشارة إلى الدم الملوث – ولاسيما ممن يعارضون مبادئ الثورة الفرنسية.

دوريات عربية

ماجد مصطفى

أصبحت قضية الترجمة واحدة من القضايا الملحة التي ازداد انشغال العقل العربي بها في الوقت الراهن بوصفها إحدى الأدوات الرئيسية في التواصل الفاعل والإيجابي بين الثقافة العربية وثقافات العالم في وقت أصبح فيه تدفق المعلومات عبر وسائل الاتصال الإلكترونية يشكل طوفانا معرفيًا غير مسبوق في التاريخ. ولذلك تصدر الدوريات المتخصصة في الترجمة باللغة العربية، كما أن الدوريات الثقافية تنشر ملفات خاصة لموضوع الترجمة بكل أنواعها وتقنياتها المتطورة بشكل متسارع في الوقت الراهن.

في هذا السياق صدرت مؤخرًا عن المركز القومي للترجمة دورية "أواصر" في شكل كتاب غير دوري (المجلد الأول– أبريل ٢٠٠٨). ويضم العدد الأول: دراسات في الترجمة، ودراسات مترجمة، وشهادات، وعروض كتب، وملفاً عن الترجمة في العالم، وأبوابًا أخرى.

ويقول محمد أبو العطا رئيس التحرير في الافتتاحية:

"ربما لا يزال الوقت مبكراً قليلاً كي يدرك البعض أهمية إنشاء المركز القومي للترجمة في مصر (صيف ٢٠٠٧). وتتأسس هذه الأهمية، في رأينا، على المنطلقات الطموحة التي رسمها لنفسه ويسعى إليها: أن يكون جسراً حقاً للتواصل والتلاقح الفكري، وأن يحقق طفرة نوعية ويسد الخلل المعرفي في مجتمعاتنا العربية، وأن يشارك المبادرات العربية والعالمية في مساعيها لتعزيز الحراك الترجمي – ومن ثم الثقافي العلمي – في الوطن، وأن يفعل ذلك ببصيرة وخبرة. كما يطمح المركز – استناداً إلى أهدافه التي تنشر نصها في هذا العدد– إلى إيلاء القيمة العلمية والجودة والحرفية والنفع العام العناية الأكبر، فضلا عن الإفادة من الموارد المتاحة لإسداء أكبر خدمة معرفية ممكنة للقراء. ولكن، ليس هذا وحده هدف المركز الذي سيقدم حزمة من الأنشطة التفاعلية للارتقاء بهذا الميدان المهم من ميادين العمل المهني والثقافي. من بينها إصدار مطبوعة دورية تهتم بقضايا الترجمة في الوطن العربي ومراجعة ما أنجز في هذا المضمار".

ويكتب مصطفى ماهر "على هامش نظرية الترجمة"، ويكتب رمسيس عوض "أنا والترجمة وحرية التعبير"، ويكتب أحمد صديق الواحي عن "استراتيجيات ترجمة العبارات الثابتة من الإنجليزية إلى العربية"، ويترجم سعيد بحيري دراسة للمستشرق الألماني توماس

باور عن الشاعر الملوكي إبراهيم المعار، ويترجم محمد أبوالعطا "مشاهد من تاريخ الترجمة في إسبانيا وأمريكا" للباحثتين في جامعة برشلونة: نورا كاتيللي وماريبيتا جارجاتللي.

ويعالج ماثيو قويدر في مقاله "تكنولوجيا الترجمة في عصر المعلومات": إشكالية المحتوى الترجمي، ومن هو المترجم العربي؟ وحاجات المترجم العربي، والحاجة إلى ذاكرة ترجمة مختصة، وإلى بنوك معرفية عربية، وبرمجيات منهجية للمترجم العربي.

ويذهب قويدر إلى "أنّ حاجات المترجم العربي في مجال نظم المعلومات والترجمة الآلية تكاد تنحصر اليوم في صناعة المحتوى الترجمي حتى يتسنى للمعلوماتيين تطوير البرمجيات المناسبة. وقد أضحت الترجمة جزءا من نُظم المعلومات نظرا لتوفر كميات هائلة من النصوص المترجمة في كل اللغات بما في ذلك اللغة العربية. لذا فحاجات المترجم العربي اليوم تنطوي أساسا تحت تكنولوجيا المعلومات. ولكن لابد من التأكيد هنا على أن عصر المعلومات ليس فقط عصر "حاجات" بل له أيضا "متطلبات" كثيرة. فما نحتاجه اليوم هو صنف جديد من المترجمين الذين لا يكتفون فقط بترجمة ما يُطرح عليهم من كتابات ومقالات بل يتفحصونها وينتقدونها ثم يضطلعون بدورهم على الساحة الثقافية. لأن مترجم عصر المعلومات "مترجم محلل" قبل كل شيء، يتابع ما ينشر في لغتين وما يكتب في ثقافتين، ليكون الوسيط اليقظ في عصر تتداخل فيه المعلومات وتتضارب فيه الأخبار والكتابات. وهذا التغيير الكبير في دور المترجم هو أساسا من إفرازات تكنولوجيا المعلومات التي أدت إلى نقلة نوعية شبيهة بما حصل في أوروبا إثر الثورة الصناعية وأدى إلى بروز المترجم المتخصص في الميادين التقنية والعلمية. فمترجم اليوم تتمحور كفاءاته حول الطريقة الأمثل لنقل المعلومات بعد فرزها والتثبت منها لأن دوره حضاري يتجاوز الترجمة إلى هدف أعمق وأشمل ألا وهو بناء مجتمع المعرفة في العالم العربي".

ويضم الملف دراسات عن تدريب المترجمين في السياق الكندي، وأخطاء الترجمة بين الصينية والإنجليزية. وتترجم هيام عبده دراسة بالغة الأهمية للمستشرقة الإسبانية مرثيدس دل آمو أستاذة الأدب العربي بجامعة غرناطة عن ترجمة الأدب العربي إلى الإسبانية، وتقول الباحثة: "الخطوط الأساسية التي تتناولها بالبحث هذه الدراسة هي الكتّاب والكاتبات الذين ترجمت أعمالهم إلى الإسبانية، وكذلك الأجناس الأدبية التي تنتمي إليها هذه الأعمال، وأيضاً سوف نتحدث عن دور النشر الإسبانية، والمدن التي تركز فيها النشر، وكذلك سوف نتعرض للمترجمين، والتتابع التاريخي لظهور الترجمات، وكمية الأعمال المترجمة. كل هذا يقودنا إلى نتائج مهمة تبلور العلاقة بين الثقافتين المصرية والإسبانية".

ويكتب شوقي جلال تحت عنوان "الترجمة والمستقبل": "يؤكد الواقع الحضاري الآن أننا إزاء مرحلة حضارية جديدة لها خصائص مميزة نحن عاطلون منها ومن ثم معوقون حتى الآن. الحضارة الجديدة، أو الطور الحضاري الجديد الذي يحدد لنا معالم التحدي والمستقبل الذي يتعين أن ننشده ونحشد القوى والطاقات من أجله هو حضارة عصر المعلومات وبناء مجتمع المعرفة: الاقتصاد والإنسان والثقافة... إلخ وهذا الطور الحضاري هو الباب الثاني من حضارة عصر التصنيع".

وفي هذا السياق أيضًا يأتي العدد الرابع من دورية "لوجوس" (٢٠٠٨) التي تصدر مرة كل عام عن مركز اللغات الأجنبية والترجمة التخصصية بجامعة القاهرة، ويدور حول "ترجمة العلوم الإنسانية: المشكلات والحلول"، فيكتب محمد حمدي إبراهيم رئيس التحرير في الافتتاحية:

"اختلف أولو الرأي في مجتمعنا على مسمى العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية: فالبعض يرى أن مسمى العلوم الإنسانية ينبغي أن يطلق على العلوم النظرية عامة، ابتداء من القانون والاقتصاد حتى الاجتماع والفلسفة، في حين يرى البعض الآخر أنه من الأوفق أن تسمى هذه العلوم جميعًا بالعلوم الاجتماعية. ولقد خطرت لي فكرة مؤداها أنه الأوفق أن نطلق على الأدب والفلسفة والتاريخ مسمى العلوم الإنسانية، وأن نطلق على الاقتصاد والاجتماع والقانون مسمى العلوم الاجتماعية، وهما تسميتان تتفقان مع النشأة الأولى ومع التدرج في الدلالة، ولا أزعم أن هذا الرأي سوف يحل المشكلة أو يحسم الجدل الدائر، ولكنه اجتهاد شخصي قد يجد القبول أو الرفض أو يقبل التعديل.

"وأيًا كان الأمر، فإن هذا العدد يقدم أبحاثًا دوّنها المتخصصون والأعلام كلٌ في مجاله الذي برع فيه أو أحرز فيه قصب السبق أو نال القِدْح المُعلى، ولقد تناول الباحثون في هذه الأبحاث: علم الاجتماع والفلسفة والجغرافيا، على أمل أن نخصص العدد التالي لما تبقى من العلوم الاجتماعية أو الإنسانية سواء بسواء. ولا يستطيع أي شخص أن ينكر قيمة الترجمة في مجال هذه العلوم إبان الحقبة الزمنية التي نحياها منذ أواخر القرن العشرين، حيث نشأت منذ عدة عقود فكرة الدراسات البينية التي تهدف إلى التكامل بين العلوم التطبيقية والعلوم النظرية، والتي تجعل الفريق البحثي لا الباحث المنفرد هو الأساس في الدراسة والبحث".

ويضم هذا العدد الجديد من "لوجوس" مجموعة من الأبحاث المهمة في الترجمة؛ فيكتب محمد الجوهري عن "حركة الترجمة إلى العربية في ميدان العلم الاجتماعي (مع دراسات حالة لبعض جهود تعريب المصطلح)"، ويكتب عبد الستار الحلوجي "عن الترجمة وصعوباتها في مجال الإنسانيات والعلوم الاجتماعية"، ويكتب يوسف فايد عن "ترجمة الجغرافيا"، وهو العلم الذي كان يسميه العرب بـ(صورة الأرض) أو (جغرافيا) في أحيان أخرى تعريبًا للكلمة اليونانية القديمة. ويكتب صبري محسوب عن "المصطلح الجغرافي الطبيعي في مصر وتباينه المكاني وسبل توحيده"، ويكتب قاسم عبده قاسم عن "الترجمة في مجال الدراسات التاريخية: أفكار وملاحظات أولية"، ويكتب سعيد توفيق: "ملاحظات أولية على ترجمة النص الفلسفي"، ويكتب كونغ لينغ تاو من جامعة الدراسات الدولية بشنغهاي بالصين عن "تأثير الزجل والموشحات الأندلسية على الشعر الغنائي الأوربي"، ويكتب سيد صادق عن "النقد السياسي في كوميديا بلاوتوس".

وفي القسم الإفرنجي بحثان؛ الأول بالفرنسية كتبته أنجيلكا شوبر من جامعة ليموج بفرنسا بعنوان "هكذا تحدث زرادشت لفريدريك نيتشه: قنوط المترجم"، والثاني بالإنجليزية كتبته لبنى عبد التواب يوسف بعنوان "الخطاب الإسلامي: الشريعة أم القانون الإسلامي؟"

وفي بحثه عن "ترجمة النص الفلسفي عند عثمان أمين (١٩٠٨ – ١٩٧٨)" يذهب مصطفى لبيب إلى أن "المتابع لمسيرة عثمان أمين الفلسفية يعرف اطلاعه الواسع على مجمل تاريخ الفلسفة عند أعلامها البارزين، ويقدّر وقفته المتأنية، على وجه الخصوص، مع فلسفة فِشته وهيدجر وياسبرز في ألمانيا وعلى فلسفة هيوم وفرديناند سكوت شيلر وبرتراند رَسل في إنجلترا، أما اهتمامه بالفلاسفة الإسلاميين فأمرٌ ملحوظ". وقبل ذلك كانت صحبته للفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت مؤسس الفلسفة الحديثة في القرن السابع عشر، وللفيلسوف الألماني إمانويل كانط رائد التنوير في القرن الثامن عشر ومؤسس الفلسفة النقدية التي حكمت تطور الفكر الفلسفي من بعد".

ويقوم مصطفى لبيب بدراسة نصية لترجمة عثمان أمين لكتاب التأملات لديكارت مقارنًا بينها وبين ترجمة نظمي لوقا للنص نفسه، ومن هنا جاء ثراء الدراسة وعمقها.

ويَخلُص إلى القول بأن النماذج المدروسة من ترجمة عثمان أمين تتجلّى فيها "دقةُ التعبير ووضوحه وسلامة الأسلوب ونصاعته، وكأن هذا النص المنقول مكتوب أصلاً بالعربية".

وفي عددها السابع (مايو ٢٠٠٨) تُخصص مجلة "الدوحة" قضية العدد عن "حركة الترجمة في الميزان"، وتظهر على الغلاف صورة الشيخ رفاعة الطهطاوي بعمامته الضخمة الشهيرة. ورفاعة هو رائد حركة الترجمة إلى العربية في العصر الحديث ومؤسس مدرسة الألسن التي اضطلعت منذ إنشائها في عام ١٨٣٥ بمهمة محددة هي "نقل المعارف والعلوم العصرية إلى اللغة العربية". وهو في الأساس مشروع رفاعة النهضوي.

فيكتب حسام الخطيب عن "الترجمة الرقمية / الإحصائية"، ويقول: "لم تكن الآلة أبدًا هي العقبة في وجه تطور الترجمة الآلية بالسرعة التي يتطلبها عصرنا اللاهث دون هوادة. ولكن كان قصور الدراسات اللسانية التي توفر المعالجة الآلية للغة هو المشكلة دائمًا. وفيما يتعلق باللغة العربية تتضخم هذه المشكلة إلى درجة مأزقية بسبب فقر الدراسات اللسانية المتعلقة بالعربية"

ويكتب ديزيره سقال عن "اللغة المرنة"، ويرى أن "لحركة التعريب تأثيرًا واضحًا في اللغة العربية/ تَمثل في تسلل كثير من المصطلحات الأجنبية، خطأ، إلى التركيب العربي، كما تمثل في تحول معاني بعض الكلمات وتوسعها توسعًا يمكن أن يسهم في تطوير اللغة العربية إذا عملت المجامع اللغوية العربية على هذا، وبعضها يعمل مشكورًا، وخصوصًا المجمعين المصري والعراقي. ويمكن أن يمثل التعريب دورًا سلبيا وخطيرًا، وإن بدا لنا هذا للوهلة الأولى مستغربًا، وذلك إذا تناول مصطلحًا سياسيًا، أو تعريبًا لمقاطع من نصوص سياسية. نمثل على ما نقول بمعضلة كبيرة نتجت في العالم العربي بسبب التعريب، تجلت في نص القرار ٢٥٢ الذي وضع عام ١٩٦٧، والذي ينص على انسحاب القوات الإسرائيلية من الأراضي العربية المحتلة، فقد جاء في نص القرار العبارة: withdrawal from Arabic lands، وكانت المعضلة في تعريب كلمتي Arabic lands من الإنجليزية، فمن الممكن أن نعرّب العبارة: "الانسحاب من أراض عربية"، وبهذا نعني: من بعض الأراضي العربية (وهذا هو التعريب الذي تبنته إسرائيل رسميًا)، كما من الممكن أن نعرّبها: "الانسحاب من الأراضي العربية"، وبهذا نعني كامل الأراضي العربية (المحتلة في ذاك العام، وهذا هو التعريب الذي تمسّك به العرب، وهو التعريب المنطقي لمعنى العبارة، ولكامل نص القرار المذكور)، ومن الواضح هنا الفرق الكبير بين التعريبين، لأن معنى الشمول في اللغة الإنجليزية يمكن أن يقوم بحذف أداة التعريف the (أل التعريف العربية)، كما يمكن أن يقوم بذكرها. وإذا حذفت هذه الأداة جاز اعتبار الكلمة نكرة أو معرفة بحسب الساق الذي وردت فيه، والمشكلة هنا أن السياق يحتمل المعنيين".

ويكتب محمد عناني عن "جسور المعرفة"، فيذكر عددا من العوامل التي تحدد مسار حركة الترجمة، وأولها عامل الاختيار، أي اختيار العمل المراد ترجمته علميا كان أو أدبيا أو غير ذلك. والعامل الثاني هو قدرة المترجم على النقل الصادق الذي لا بد أن يكون بالغ الدقة في حالة الترجمة العلمية، وأن يكون قريبًا من المستوى الفني للأصل في حالة الترجمة الأدبية. والعامل الثالث هو مدى قدرة العمل المترجم على الشيوع أو الانتشار. ويذهب محمد عناني في مقاله المهم إلى القول: بأن "قدرة المترجم إذن عامل مهم من عوامل تقديم عيون الآداب العالمية إلى قراء العربية، وعيون الآداب العربية إلى قراء اللغات الأجنبية، وإذا كانت إجادة اللغة "الأخرى" لازمة لتفهم النص ونقله بدقة إن كان علميًا، فإن إجادة اللغة المترجم

إليها ذات أهمية أكبر وذات لزوم أشد، فالمترجم يتوقع منه ألاّ يلتزم بأسلوبه الخاص وحسب شأن كل كاتب ذي أسلوب خاص، بل المتوقع منه أن يتميز بالقدرة على تلوين أسلوبه ليحاكي الأصل، وهو ما يتطلب منه جهدًا خاصًا في الدرس والتحصيل والدربة، فالمترجم، كما قلت في بعض كتبي، كاتب في المقام الأول، ومهمته شاقة عسيرة لأنها تتمثل في صوغ أفكار غيره وبدقة متناهية وبأقصى درجات الوضوح في حالة الترجمة العلمية، وصوغ فكر غيره ومشاعره وبأسلوب غيره أيضًا في حالة الترجمة الأدبية!".

ويضم العدد ٦٠٠ (نوفمبر ٢٠٠٨) من مجلة **"العربي"** ملفًا عن "الترجمة ولقاء الحضارات" يكتب فيه جورج زيناتي عن "تعريب الفلسفة"، ويكتب رامي الجمل نقدًا للترجمة العربية لكتاب "العقل" الصادرة في سلسلة عالم المعرفة. ويتصدر الملف مقال كتبته نعمة الله أبي راشد من جامعة مارك بلوك ستراسبورج بفرنسا بعنوان "المترجم من منظار مغاير"، وتذهب فيه إلى القول بأن "للترجمة في ميزانية الدول مرتبة إذ تشكل بندًا أساسيًا من مشروعها في تكوين المجتمع. هكذا تخصص الدول أموالاً وتقرر الوزارات البرامج التعليمية والكتب المدرسية وتملي الإرشادات وتهيئ المعلمين والمدربين والأساتذة وكل ذلك في إطار سياسة الدولة ورقابتها"، وتتابع القول: "بات المعيار اللغوي شغل الباحثين الشاغل في الدراسات الترجمية التي احتلت فيها مسألة المصطلحات الدرجة الأولى من اهتماماتهم... واقع لا يحتمل النقاش أن اللغة تُعد من أبرز أدوات التعبير عن الثقافة والحضارة. من هذا المنطلق، نلاحظ أن العملية المنوطة بالمترجم في نقل الحضارة والثقافة عبر اللغة تصطدم لا محالة بفوارق التراكيب اللغوية، بما تحمله من مضامين معنوية قد تكون مغايرة للتباعد الشديد بين اللغات السامية واللغات الهندوأوروبية". وتنتهي في مقالها إلى أنه يجب أن نطوِّر "في معاهدنا مفهوم الترجمة ومعاييرها مُعدِّين العُدَّة من تخصيص المنح وفتح مختبرات بحوث تديرها وحدات علمية تتكاتف لتكوين رعيل جديد متميز من المترجمين فلا تتحكم بهم السوق ولا تقتصر مهمتهم على النقل البحت، بل تتعداه إلى الشروحات والتعليقات في المقدمات والهوامش، أسوةً بالأولين".

ونقرأ في العدد الرابع والخمسين من مجلة **"نزوى"** (إبريل ٢٠٠٨) للشاعر محمد بنيس، مقالاً بعنوان "الحياة والترجمة — يوميات العزلة"، يدور حول تجربته في ترجمة قصيدة مالارميه "رمية نرد" إلى العربية، ويقول: "كانت بداية الثمانينيات علامة صامتة على رغبة شخصية في ترجمة "رمية نرد" إلى العربية. علامة ملقاة في صيغة ملاحظة مكتوبة، بيد، مرعوبة، يدي، في كرّاس صغير. كانت القصيدة تحت بصري: الصفحات والعنوان تلمع. وجسدي يستقبل هذا الضوء الفريد. كنت أعامل هذه الرغبة بما هي عرض من أعراض النزوع إلى المستحيل. كنت آنذاك أشرع في قراءة القصيدة فإذا بدوار يصيبني. دوار الجمال. دوار المطلق. دوار ما لا يدرّك إلاّ ذوقًا. وعند قراءة كل صفحة من صفحاتها كانت النشوة تمتزج بالاطمأنينة. هي قصيدة تجعل من المطلق مُقامها الذي لا مُقام سواه. لغةً وتفضئة".

ويتابع بنيس وصف رحلته مع قصيدة "رمية نرد" بدلالاتها وإيقاعاتها وجذور كلماتها التي تجمع بين ثقافة الشرق وثقافة الغرب، ويقول: "كان مالارميه متشبثًا بقراءة كتاب ألف ليلة وليلة في ترجمة أدبية وفية للأصل... لماذا اعتنى مالارميه إلى هذا الحد، وهو المتحرر من كل إغراء استشراقي، بكتاب ألف ليلة وليلة؟ أنظرُ إليه وهو بصمت يقرأ هذا الكتاب. بدءًا، بحكاية السندباد البحري، الذائعة الصيت، منذ ترجمة أنطوان جالان. عالم هذه الحكاية هو

البحر. وحوادث غرق السفن لا تنفصل عن الحكاية. إن "رمية نرد"، كقصيدة بحرية، تروي بطريقتها، حكاية سندباد بحري حديث، يلقى النرد من عمق غرق السفينة. كان مالارميه، بدون شك، يعرف القصة في مراحل كتابته قصيدة إيجيتور. لكن هناك ما كان ينقصه في ترجمة أنطوان جالان. أقصد لغة كتاب ألف ليلة وليلة، ثم بناءها الأصلي. فهذا الكتاب عمل يمزج، على الخصوص، بين الأجناس في عمل واحد، لا تتعارض فيه القصيدة الحكائية مع القصيدة الغنائية. ألف ليلة وليلة نموذج نمط من التأليف الشائع عند العرب، فيه الأجناس ينادي بعضها على بعض. من هنا فإن رمية نرد ليست فقط قصائد في قصيدة، معلقتنا، بل هي كذلك رَجمُ كلام شعري متعدد السجلات. العالم السماوي لكتاب الواثق والعالم البحري لحكاية السندباد البحري يسمحان بالتفكير في "رمية نرد"، منفتحة في فضائها على ثقافة عربية–إسلامية".

وفي العدد نفسه يكتب عبد الله إبراهيم عن ظاهرة الروايات التي لاقت رواجًا استثنائيًا في السنوات الأخيرة ويلاحظ أن هناك فكرة أو تيمة أساسية تجمع بينها جميعًا هي فكرة الارتحال في الزمان والمكان، وهذه الروايات هي: "السيد إبراهيم وزهور القرآن" لـ"إريك إيمانويل شميت" التي تمثل لفكرة التسامح، والحوار بين العقائد، وتبادل الانتماء فيما بينها، والوصول إلى فهم مشترك لا يسمح بالاحتراب والتعارض، فهو كتاب سردي يرتحل بين الأديان بغرض اكتشافها. ورواية "شيفرة دافنشي" لـ"دان براون" التي تنطلق من فرضية بحث في أصل المسيحية، وفي تاريخها، وعملية الاكتشاف تقترن بالارتحال إلى الماضي لوصف تحولات الرموز الدينية عبر سياقات ثقافية متعددة، وهي تعرض جملة من التصورات الشائعة عن المسيحية، والتأويلات المتصلة بها. وتبحث في كيفية كتابة الأناجيل، وما له علاقة بشخصية المسيح وصلته بمريم المجدلية، والبعد الإنساني لشخصيته، وتقترح، في الوقت نفسه، تاريخًا مغايرًا للمسيحية. ورواية "شيكاجو" لـ"علاء الأسواني" التي تبحث في قضية المنفى باعتباره ملاذًا أخيرًا للشخصيات الواعية جراء فساد الأنظمة السياسية. ولكن الرواية تفضح أيضًا، العجز عن التكيف، والتعلق بوهم الانتماء إلى الوطن على الرغم من تغير الظروف والأحوال. "وتلتقي رواية "شيكاجو" في الدلالة العامة برواية "علاء الأسواني" التي سبقتها، وهي "عمارة يعقوبيان" حيث تعرض الروايتان رثاء مريرًا للنخب العلمية، والسياسية، والثقافية في ظل نظام سياسي واجتماعي وتعليمي يتفاقم فساده، فيدفع بأفراده نحو تغيير أفكارهم، ومواقفهم، بل وتغيير انتماءاتهم، واختياراتهم، فالأحداث السردية في الروايتين تعوم على شبكة متلازمة من الأحداث العامة التي تعطل أي فعل إيجابي بسبب انهيار القيم الأصيلة، فتنخرط الشخصيات في سلسلة لانهائية من أعمال النفاق والاحتيال والتواطؤ لتواصل حياتها".

وأخيرًا نتوقف عند العدد الأول من مجلة "مقدمة" (كتاب غير دوري يُعنى بقصيدة النثر– ديسمبر ٢٠٠٧)، التي أصدرها مجموعة من شعراء قصيدة النثر من مصر وفلسطين وسوريا على نفقتهم الخاصة. وجاء في تقديم هيئة التحرير:

"تسعى المجلة إلى أن تكون سجلًا أمينًا ودقيقًا وموضوعيًا لقصيدة النثر العربية الراهنة، مؤكدة أنها ضد فكرة الأجيال الشعرية لأنها تؤمن بأن اللحظة الشعرية الراهنة يصنعها شعراء من مختلف الأعمار والأجيال، وتشارك فيها المراكز التقليدية والأطراف في آن

واحد وإن كان ذلك بدرجات متفاوتة. ولن تتوانى المجلة عن فتح حوار دائم مع النص العالمي بشموله في كل اللغات ما أمكنها ذلك، لإيمانها بالتلاقح الحضاري الخلاق وقناعتها بالقيمة الإنسانية للإبداع التي تتجاوز حدود الزمان والمكان".

ويضم العدد دراسات نقدية فيكتب شريف رزق عن "آليات ما بعد الحداثة في قصيدة النثر"، ويكتب صبحي حديدي "الموضوع الغنائي وقصيدة النثر العربية"، ويكتب وائل غالي: "قصيدة النثر أكثر من مجرد قصيدة"، ويكتب أمجد ريان: "قراءة لديوان كوارث الفرح ومخاطر السعادة لميلاد زكريا يوسف"، ويكتب عماد غزالي عن "شعرية المعالجة الدرامية في ديوان مخيال الأمكنة لعاطف عبد العزيز". فضلاً عن ملف خاص عن الشاعر أنسي الحاج يكتب فيه أمجد ناصر، ورفعت سلام، وعبد المنعم رمضان، ومحمد بدوي، مع قصائد مختارة من أنسي الحاج.

ويترجم سامر أبو هواش مختارات للشاعرة الأمريكية كيم أدونيزيو (١٩٥٤-) من دواوينها: "قل لي"، و"جيمي وريتا"، و"نادي الفلاسفة".

لكن المساحة الأكبر في هذا العدد كانت للنصوص الإبداعية، ومنها هذا المقطع للشاعر أحمد طه:

فصل في خصائص الخرافة الكاكية:
لست في حاجة إلى معجزة إضافية
يكفيك معراجك اليومي إلى السماوات
والأزمنة
وحديثك السري مع الجنرالات
والأنبياء والآلهة
فاقترض منهم الخبز والقميص
والسجائر والنساء
فماذا ينقصك إذن سوى شارع ترابي لا يحمل لافتة
وبعض عجائز يرتدين السواد
وجماعة من الشعراء والقراء اليائسين
وجنرال واحد
لا يشيخ
ولا يموت
يلبس خرقة لا تشبه خرق أصحابك
ومريديك
من الصوف أحياناً
ومن الحرير أحياناً
ومن الكاكي دائما

وهكذا استطاعت الدوريات العربية — من خلال هذه القراءة السريعة لبعض ما جاء على صفحاتها – أن تعبر، بدرجة من الصدق، عن اهتمامات العقل العربي، وأن ترصد القضايا الملحة التي تشغله في الوقت الراهن، ومنها قضايا الترجمة، بما يؤكد الدور الفاعل لهذه الدوريات – سواء منها ما يصدر لأول مرة، أو ما يغاود الصدور، أو ما يواصل الصدور بانتظام – في حياتنا الثقافية.

ثلاث رسائل جامعية

ماهر شفيق فريد

١) معالجة الألفاظ المشتقة من أسماء الأعلام فى المعاجم الإنجليزية — العربية الكبرى : رسالة معجمية [١].

تعالج هذه الرسالة (التى تقع فى أكثر من ٥٥٠ صفحة) شريحة مهمة من مفردات اللغة الإنجليزية وهى تلك المفردات المشتقة من أسماء الأعلام، سواء كانت أشخاصا أو أماكن. وقد اختار الباحث أن يفحص هذه المفردات فى أربعة معاجم إنجليزية – عربية هى: المورد (منير البعلبكى ٢٠٠٤) المغنى الأكبر (حسن الكرمى ٢٠٠١) النفيس (مجدى وهبه ٢٠٠٠) قاموس أطلس الموسوعى (٢٠٠٥) مقارنة بثلاثة معاجم إنجليزية وأمريكية هى: معجم وبستر الموسوعى غير المختصر (١٩٩٦) معجم وبستر الموسوعى (٢٠٠٦) معجم كولنز للغة الإنجليزية (٢٠٠٣).

وتتألف الرسالة من :

إقرارات الشكر

قائمة الاختصارات المستخدمة

مفتاح لرسم الكلمات العربية باللغة الإنجليزية

ملخص

الفصل الأول ("مقدمة") وفيه يبسط الباحث المشكلة التى يعالجها، ودلالة بحثه وهدفه، وما يطرحه من أسئلة، والمنهج الذى اتبعه، والمنطق الذى حكم تقسيم الرسالة إلى فصول — مع هوامش ختامية.

الفصل الثانى ("مراجعة للأدبيات المتصلة بالموضوع") وفيه يتناول قضايا الترجمة ووضع المعاجم، مع تاريخ وجيز للترجمة والتعريب فى العالم العربى وآراء الباحثين والأدباء فى مزايا التعريب وعيوبه، مع هوامش ختامية.

الفصل الثالث ("الألفاظ المشتقة من أسماء أعلام فى معاجم اللغة المنبع والهدف") حيث يتناول مفردات أدبية وفنية ، وأسطورية ، ومفردات مشتقة من أسماء مؤلفين، ومفردات تاريخية ودينية، ومفردات من حقول الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، ومفردات متصلة بالتغذية والملابس والأقمشة، ومفردات من علوم الحياة والنبات والطب، ومفردات متفرقة.

والفصل الرابع يقدم نتائج البحث الذى غطى ثلاثة مجالات : التعريب والترجمة والتعريف، مبينا ما لكل منها وما عليه. ومن بين هذه النتائج : إنه ما من معجم من هذه المعاجم الإنجليزية — العربية قيد الدراسة يغطى كل المفردات المشتقة من أسماء أعلام مهما ادعى من موسوعية.

كذلك لا تقدم هذه المعاجم معلومات وافية، على نحو منهجى، عن أصول المفردات وتاريخها.

ويمثل قاموس "المورد" أعلى نسبة من الكلمات المعربة (٥٦٪ من مواده) تليه معاجم : أطلس (٣٩٪) فالنفيس (٣١٪) فالمغنى (٢٦٪).

وأكثر هذه المعاجم لجوءا إلى الترجمة هو النفيس (٤٤٪) يليه المغنى (٣٨٪) فالمورد (٣٣٪) فأطلس (٢٨٪)

وتغلب التعريفات الشارحة على قاموس المغنى (٣٦٪) يليه فى هذا الصدد : أطلس (٣٣٪) فالنفيس (٢٥٪) فالمورد (١١٪).

وقد استعان الباحث بالاحصائيات الحسابية للبرهنة على هذه النتائج، وهو منهج علمى محمود من شأنه ضبط النتائج وضمان دقتها.

ثم قدم الباحث عددا من التوصيات أهمها :

١) أن تستكمل المعاجم الأربعة التى رجع إليها ما ينقصها من ألفاظ مشتقة من أسماء أعلام، خاصة المفردات التقنية والعلمية التى تتنامى على نحو متزايد السرعة فى كل عام.

٢) أن تنتهج هذه المعاجم سياسة أكثر تحديدا فيما يخص تاريخ الكلمات واشتقاقاتها مع النص على تاريخ أول استخدام لها وبعض التعريف بمن منحها اسمها.

٣) أن تتجنب التعريب بقدر المستطاع فلا يلجأ إليه إلا للضرورة القصوى.

٤) أن تُستخدم معادلات الترجمة كلما أمكن، مع التسليم بأنه لا مفر من بعض الاستثناءات فى أسماء النبات والحيوان مثلا.

٥) أن تتجنب التعريفات الشارحة بقدر المستطاع فهى لا تكاد تفيد المترجم أو دارس اللغة.

٦) أن توجه مزيدا من الاهتمام إلى مشكلات ترجمة الألفاظ المشتقة من أسماء أعلام فى مقررات الترجمة بأقسام اللغة الإنجليزية وآدابها فى الجامعات المصرية.

٧) أن تتوخى المعاجم الأربعة المدروسة أعلاه نهجا موحدا فى تقديم مادتها، خاصة فيما يتعلق بالمصطلحات التقنية والعلمية.

ويقترح الباحث على باحثى المستقبل أن يوجهوا عنايتهم إلى جوانب أخرى لم تتناولها رسالته مثل المفردات المستعارة من لغات أجنبية والفروق الدقيقة بين الألفاظ المعربة والألفاظ المستعارة، مع توجيه اهتمام خاص إلى مشكلة التعريب لما لها من آثار خطيرة فى اللغة العربية.

مراجع

مراجع عربية

معاجم إنجليزية / إنجليزية وإنجليزية / عربية وعربية / عربية.

ويُحسب للباحث الببليوجرافيا الوافية التى ختم بها رسالته وما تحويه من كتب ومقالات باللغتين الإنجليزية والعربية، كذلك سعة إطلاعه على المعاجم الإنجليزية والأمريكية والعربية — الحديث منها بخاصة — والمنهج الدقيق الذى اتبعه فى عرض مقدماته ونتائجه.

على أن الملخص العربى تعيبه بعض أخطاء نحوية وهو ما لا يليق بباحث اختار أن يتخذ من مفردات اللغتين للرسالة الإنجليزية والعربية — أو شريحة منها — موضوعا لدرسه ومشغلة لوقته وميدانا لتخصصه.

كذلك يؤخذ على الرسالة أن فكرة الدعوى thesis غير واضحة فيها فهى أقرب إلى العمل الموسوعى أو إلى أن تكون معجما إتيمولوجيا به مادة علمية غزيرة، تتخلله تعليقات نقدية، ولكننا لا نتبين بوضوح ما الذى يدافع عنه الباحث أو يحاول أن ينقضه، وإن كان الإنصاف يقتضى أن نذكر أنه يتخذ أحيانا مواقف واضحة من القضايا التى يتناولها كتحفظاته القوية — مثلا — على منهج التعريب وعلى التعريفات الشارحة، ودعوته إلى العثور على مقابل عربى للكلمة الإنجليزية بما يلائم طبيعة اللغة العربية وأساليبها فى التعبير وأداء المعنى.

٢) مؤثرات رومانتيكية إنجليزية فى شعر مى زيادة وترجماتها :[٢]

كانت الآنسة مى زيادة (١٨٨٦-١٩٤١) أنبغ أديبات الشرق والعروبة فى العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين وأوسعهنّ أفقا : أعانها على ذلك إجادتها عدة لغات أجنبية (لها ديوان شعر باللغة الفرنسية) واطلاعها الدائب على أحدث تيارات الفكر الغربى فى عصرها (كانت من أوائل من كتبوا — مثلا — عن أونامونو وبراندلو فى اللغة العربية) ومن ثم كان من المهم أن نفحص عملها فى سياق علاقته بالآداب الأجنبية التى اطلعت عليها وتأثرت بها.

وهذا ما تضطلع به — أو بجزء منه — هذه الرسالة الواقعة فى ١٥٣ صفحة وتتألف من:

مقدمة

الفصل الأول : عصر مى زيادة
الفصل الثانى : مؤثرات رومانتيكية إنجليزية فى شعر مى زيادة
الفصل الثالث : مؤثرات رومانتيكية إنجليزية فى ترجمات مى زيادة
خاتمة
ملاحق
ببليوجرافيا

والرسالة دراسة للدور الأدبى الذى لعبته مى وأعمالها إنشاءً وترجمة (ترى الباحثة أن مى مبتكرة الشعر المنثور فى اللغة العربية، وأنها سابقة لورود مدرسة أبولو الرومانتيكى فى الترجمة) مع إبراز المؤثرات الأوربية بعامة — والإنجليزية بخاصة — فى عملها، مع إشارات إلى كتاباتها فى فن السيرة حيث أصدرت ثلاث دراسات عن : باحثة البادية (ملك حفنى ناصف) ١٩٢٠ / وردة اليازجى ١٩٢٤ / عائشة التيمورية ١٩٢٤ نمت على موهبة نقدية فى تناول أعمال هؤلاء الكاتبات.

والفصل الأول من الرسالة دراسة للخلفية السياسية والاجتماعية والذهنية والثقافية العامة للعصر وأجوائه التى أثرت فى موهبة مى، وحياتها الباكرة وتعليمها، ومراسلاتها مع جبران، والصالون الأدبى الذى كانت تقيمه وكان يحضره مثقفون وأدباء كبار كلطفى السيد، وشوقى، والعقاد، وطه حسين، وسلامة موسى، والمازنى، والرافعى، وشبلى شميل، ويعقوب صروف، ومصطفى عبد الرازق، وإسماعيل صبرى وغيرهم.

ويبين الفصل الثانى كيف تفاعلت مى — شعوريا ولا شعوريا — مع الحركة الرومانتيكية الإنجليزية، ومى من حيث هى شاعرة للطبيعة واهتمامها بشخصية اللورد بايرون الذى كانت تعده (فى مبالغة مغفورة) قريبا من قامة شكسبير، والصور والخيوط والأفكار التى تعكس أثر الرومانتيكيين فى عملها.

أما الفصل الثالث فيذكر أن مى ترجمت رواية تاريخية للسير آرثر كونان دويل — مبتكر شخصية شرلوك هولمز — هى رواية "لاجئون" (١٨٩٣) وسمتها "الحب فى العذاب" (١٩٢١). وموضوع الرواية اضطهاد البروتستانت فى فرنسا وهجرتهم فرارا إلى أمريكا فى عصر الملك لويس الرابع عشر، مع فحص لأوجه الشبه والاختلاف بين الأصل والترجمة.

كذلك ترجمت مى رواية ألمانية للمستشرق وعالم اللغة ماكس مولر عنوانها "الحب الألمانى" وسمتها بالعربية "ابتسامات ودموع" (١٩٢٢). ومن الفرنسية ترجمت رواية "رجوع الموجة" لبرادا (كان الأثر الفرنسى فى كتاباتها — لامارتين ودى موسيه بخاصة — لا يقل عمقا عن الأثر الإنجليزى، بل ربما أربى عليه).

وثمة ببليوجرافيا تورد أعمال مى وأهم من كتبوا عنها، مفيدة من شبكة الإنترنت.

وقد جمعت الرسالة بين المنهج التحليلى ومناهج الأدب المقارن، وقدمت تحليلا لعدد من نصوص مى النثرية والشعرية مثل : كآبة، ارتياب، عينطورة، أمل، وداع لبنان، ألحان الخريف. وحددت خيوطها الرومانتيكية الأساسية بأنها : الكآبة والحب والعزلة والحنين

إلى الماضى والطفولة والإنسان والحياة والموروث الإغريقى القديم (هنا نقطة لقاء مع الكلاسية) والله والدين.

وقد كانت مىّ – إلى جانب إجادتها عديدا من اللغات الأجنبية (الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، إلخ..) قادرة على تطويع قراءاتها فى هذه الآداب للذوق الشرقى والقارئ العربى. وتمكنت من إجادة الفصحى – فى مرحلة لاحقة – وكانت على معرفة طيبة ببلاغة القرآن الكريم وقدامى الشعراء والكتاب العرب. وجنحت، بمزاجها الشاعرى المحلق، فى أواخر أيامها إلى التصوف وقارنت حظها فى الحياة بحظ أبى العلاء. وهى تمثل رافدا مهما من روافد الحركة الرومانتيكية العربية فى عصرها.

والأثر الغربى فى أعمالها يتمثل فى معالجتها فنونا من قبيل الشعر المنثور والترجمة الأدبية والقصة القصيرة.

وأكدت خاتمة الرسالة إنجاز مى المتفرد فى سياق مطلع القرن العشرين : وهو السياق الذى ضمّ شعراء الأحياء وشعراء المهجر (جبران بخاصة)، وشعراء جماعة الديوان، وشعراء مدرسة أبولو، وشهد نشأة الصحافة التى وسعت من دائرة القراء، كما أثرت فى أساليب الكتاب، ونشطت حركة الترجمة من اللغات الأوربية إلى اللغة العربية.

والإضافة التى تقدمها الرسالة هى تركيز الضوء على المؤثرات الأجنبية فى عمل مى على حين اهتمت أغلب الدراسات السابقة بسيرتها الذاتية ودورها الاجتماعى. على أنى آخذ على الرسالة أمورا منها : إنها لا تبرز بدرجة كافية أثر جبران فى أدب مى، وأن الباحثة فى معالجتها مأساة مى فى سنواتها الأخيرة – حين أصابها الانهيار العصبى وأدخلها أقاربها مستشفى العصفورية للأمراض النفسية والعقلية ببيروت – فاتها أن ترجع إلى مقالة مهمة لسلامة موسى عن هذه المأساة ترد فى ختام كتابه "تربية سلامة موسى".

ويشوب الرسالة عدد من الأخطاء اللغوية والطباعية تم تنبيه الباحثة إليها لتتداركها قبل إيداع الرسالة مكتبة الجامعة ومكتبة الكلية ومكتبة القسم.

٣) رسم الخريطة المعرفية للحداثة وما بعد الحداثة : مدخل مقارن إلى زيجمونت باومان وعبدالوهاب المسيرى. [٣]

ترمى هذه الرسالة إلى عقد مقارنة بين مفكرين معاصرين : أحدهما عالم اجتماع بولندى المولد، والثانى ناقد وباحث وأستاذ مصرى للأدب الإنجليزى.

أما الأستاذ البولندى فهو زيجمونت باومان المولود فى ١٩٢٥ والمقيم فى إنجلترا منذ عام ١٩٧١ حيث يعمل أستاذا لعلم الاجتماع بجامعة ليدز. وله سبعة وخمسون كتابا وأكثر من مائة مقال منشور تتناول قضايا من قبيل العولمة والحداثة وما بعد الحداثة والنزعة الاستهلاكية والأخلاق.

وأما الأستاذ المصرى فهو عبد الوهاب المسيرى (١٩٣٨–٢٠٠٨) الذى تلقى تعليمه فى جامعات الإسكندرية وكولومبيا ورتجرز، ودرّس بجامعة عين شمس منذ عام ١٩٨٨، كما درّس فى جامعات المملكة العربية السعودية والكويت وماليزيا. وله أعمال بالإنجليزية

والعربية تتناول اليهود واليهودية والصهيونية والعلمانية والتحيز والثقافة الغربية المعاصرة ونظرية الأدب والأدب المقارن.

وتسعى الرسالة إلى إبراز دور التمثيل المجازي في رسم الخريطة المعرفية للحداثة وما بعد الحداثة بالإشارة إلى ثلاثية باومان : مشرعون ومفسرون (١٩٨٧) الحداثة والمحرقة (١٩٨٩) الحداثة والازدواج الوجداني (١٩٩١) حيث يسعى باومان إلى دحض فكر عصر التنوير الذي يحتفي بالنزعة العلمية ويبشر بنهاية التاريخ.

وتبين الرسالة أن ما يقدمه باومان من استبصارات وتصورات جديدة يشترك في الكثير مع تفسير المسيري للأسس العقلية للحداثة وما بعدها. إن باومان يستخدم استعارتين رئيسيتين: "الحداثة الصلبة" و"الحداثة السائلة". ويكاد المسيري يستخدم هذه المجازات نفسها: "المادية العقلانية الصلبة" و"المادة السائلة غير العقلانية". وتدور في فلك هذه المجازات الكبرى مجازات أخرى فرعية ترسم آفاق الحداثة وما بعد الحداثة. ويركز الباحث على أعمال المسيري : موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية (١٩٩٩) العالم من منظور غربي (٢٠٠١) اللغة والمجاز : بين التوحيد ووحدة الوجود (٢٠٠٢) الحداثة وما بعد الحداثة (٢٠٠٣) دفاع عن الإنسان : دراسات نظرية وتطبيقية في النماذج المركبة (٢٠٠٣).

وتتألف الرسالة من خمسة فصول :

فالفصل الأول ("رسم الخريطة المعرفية والمجاز") يناقش العلاقة بين رسم الخريطة المعرفية والمسافة النقدية والنماذج الإرشادية والاستعارات والأنطولوجيا (مبحث الوجود بما هو كذلك) في ضوء منهجية باومان والمسيري وأيديولوجيتهما. ويبين الفصل أن التفسير المجازي واحد من الآليات الكبرى لرسم الخريطة المعرفية عند هذين المفكرين.

والفصل الثاني ("الحداثة بوصفها سردا غنوصيا") يتناول السرديات والمجازات الكبرى التي يستخدمها باومان والمسيري في النظر إلى الحداثة على أنها شكل من الغنوصية التي تجنح إلى تأليه الإنسان و/أو الطبيعة بهدف إقامة يوتوبيا أرضية.

والفصل الثالث ("رسم خريطة لعواقب الحداثة") يستكشف ويقابل بين استخدام باومان والمسيري للمجاز بوصفه أداة هرمنيوطيقية كبرى لدراسة عواقب الحداثة. كذلك يكشف الفصل عن الدور الذي لعبته خبراتهما الوجودية المعيشة وأيديولوجيتهما في النظر إلى الحداثة على أنها رؤية غنوصية.

والفصل الرابع ("قياس الحداثة الأقرن" بمعنى ورطتها Dilemma) يفحص حالة الخلط التي صحبت نشأة الحداثة وإدراكها، مع التركيز على مجازات الجنس والجسد في الفن والأدب وكافة مسالك الحياة.

وتنتهي الرسالة بخاتمة، ومراسلات متبادلة بين باومان والباحث في ٢٠٠٦، وحوار أجراه الباحث مع المسيري، وببليوجرافيا.

والرسالة جهد علمي طيب وإن كنت لا أستطيع أن أحول بين نفسي والشعور بأن المسيري قد نال من التقدير — لدينا — فوق ما يستحق. فهو — مع الإقرار بكل فضائله — لا يعدو في نظري أن يكون — شأنه في ذلك شأن الدكتور حسن حنفي — استشراقيا معكوسا: يستخدم تقنيات الفكر الغربي وآلياته من أجل دحض هذا الفكر، مدفوعا بعوامل وطنية ودينية. وأصالته — إذا أخذنا بهذا التفسير — موضع نظر إذ هي لا تعدو أن تكون من قبيل رد الفعل.

الهوامش:

(١) معالجة الألفاظ المشتقة من أسماء الأعلام في المعاجم الإنجليزية — العربية الكبرى : دراسة معجمية، رسالة ماجستير مقدمة من حازم أحمد جلهوم، تحت إشراف أ.د. محمد محمد عناني، د. عبد المنعم علي، د. مها الصعيدي، كلية الآداب، جامعة المنوفية ٢٠٠٨.

(٢) مؤثرات رومانتيكية إنجليزية في شعر مي زيادة وترجماتها، رسالة ماجستير مقدمة من ليس السيد فضل، تحت إشراف أ.د. محمد محمد عناني، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٨.

(٣) رسم الخريطة المعرفية للحداثة وما بعد الحداثة : مدخل مقارن إلى زيجمونت باومان وعبد الوهاب المسيري، رسالة دكتوراه مقدمة من حجاج أحمد شعبان، تحت إشراف أ.د. محمد يحيى حسن، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٨.

المؤتمر الدولي للنقد الأدبي العربي

ق

◇

إخلاص عطاالله

-"إن النقد الأدبي فرع من فروع المعرفة الإنسانية الراقية لا يليق به أن يصبح هامشيًا أو ثانويًا أو شاغل صفوة قليلة من المتخصصين أو ممن يدعون الانتماء إليهم، وإنما موقعه في ريادة ألوان المعرفة التي تنمي القدرة على الإحساس بالجمال والنسق والتوازن أو بفقدانها في مجال صناعة الكلمات أو الأفعال مستفيدا من التراكم والتقدم في كل مجالات المعرفة الإنسانية المتاحة، وحتى وإن اضطربت الأنساق أو فسدت في كثير من مجالات القول أو الفعل من حوله. وهذا المؤتمر خطوة متواضعة في الطريق إلى هذا الهدف عبر التساؤلات والمناقشات".

هذه الكلمات لمقرر المؤتمر الدولي للنقد الأدبي العربي الذي عقد بالمجلس الأعلى للثقافة في الفترة من (١٠ - ١٢ يونيو). وقد ناقش المؤتمر ما يقرب من أربعين بحثًا علميًا بالإضافة إلى مائدة مستديرة بعنوان: "النقد الأدبي العربي.. إلى أين؟".

قراءة التراث النقدي - ملاحظات منهجية:

يقرر جابر عصفور أن هناك ظاهرة من ظواهر العصر الحديث، مرتبطة بتطور مفهوم القراءة، وتعددها وتباين تياراتها، وذلك في المدى الذي يسقط الذات القارئة على الموضوع المقروء، فتغدو إياها، أو تسعى القراءة إلى نوع من المعرفة الإمبريقية المحايدة، غير مدركة استحالتها، أو تنتقل إلى حال من التوسط المعرفي الذي تتفاعل فيه الذات القارئة وموضوع القراءة، ويعني ذلك أن أي قراءة للتراث لابد أن تبحث عما يؤكد موضوعيتها بتأكيد الاستقلال المعرفي لكل من القارئ والمقروء، حتى على المستوى الأنطولوجي "والخطوة الأولى للموضوعية تبدأ - في هذا السياق - بإدراك أن كل مقروء في الماضي هو بعض دائرية سياقية،

تصله بغيره، وتؤكد علاقته بكل ما يقع في الدائرة، ولا يمكن فهمه إلا من منظور هذه العلائقية، خصوصا في أبعادها البنيوية المتضافرة مع التاريخ.

- والخطوة الموازية للخطوة السابقة - كما يضيف جابر عصفور - تتصل بالقارىء، وتضعه من حيث هو موضوع، مع وضع كونه فاعلاً بين قوسين بالمعنى الموجود في فلسفة الظواهر، في دائرة حديثة، موازية أو مقابلة للدائرة القديمة، الأمر الذي يجعله نتاج هذه الدائرة، وفاعلاً يعيد إنتاجها على السواء، وذلك بما يجعل فعل القراءة الذي يقوم به فضاء مفتوحًا من متناصات القراءة التي سبقته.

- أما حال وجود قراءة التراث، معرفيا وأنطولوجيًا، فهو حال يتوسط ما بين الدائرتين، أو يصل بينهما في منطقة تماس أو تداخل. ولا معنى لتحرير أو تحليل، أي قراءة تراثية، إلا من خلال تحليل العلاقات التي تنبني بها منطقة التداخل أو التماس، فتصل بين الذات الفاعلة للقراءة وموضوعها، والعكس صحيح بالقدر نفسه، لكن مع الإبقاء على صفة التاريخية في الدائرتين المتداخلتين ويترتب على "التاريخية الموضوعية" التي أحيلُها بما أسميه "دائرة الانقراء"، وهي دائرة افتراضية من احتمالات القراءة التي لا يمكن تجاوز سقفها، مهما تعددت أو تكاثرت آلياتها. ولكن الانقراء - في هذا السياق - ليس نوعًا من البنية المغلقة، وإنما المفتوحة التي تقبل احتمالات لا حدود لها، لكن بما يبقى دائمًا، هذه الحدود في دائرة "النوع".

قراءة في النقد الحديث:

وفي بحثها قدمت هدى وصفي قراءة في "النقد الحديث" حيث تأثر النقد العربي منذ ما يقرب من قرن من الزمان بالنقد الغربي وسعى دومًا إلى محاكاة مساره وإن بنسب متفاوتة. لذلك يحسن تتبع مظاهر هذا التأثر والوقوف على المحطات التى ترى أنها تشكل حلقة في تطور هذا النقد. علمًا بأن هذه القراءة - كما تذكر هدى وصفي - ستحمل ما تحمله من تبعات الاختيار، فكل اختيار لا يخلو من مجازفة مهما توخينا الموضوعية، ونجدها تقول: وإذا أمعنا النظر في الربع القرن الأخير فإننا نرصد نشاطا نقديا متصلا يشهد عليه ثراء ما نشر من دراسات في كتب مستقلة أو في مجلات متخصصة ولنا في مجلة فصول منذ تأسيسها سنة ١٩٨٠ المثل على مثل هذه النشاطات النقدية إضافة إلى ما تقدمت به سنة ١٩٨٢ وسنة ١٩٨٤ من تبنى مؤتمرى "حافظ وشوقى" ومؤتمر "الإبداع الأول" وكان لهذه التظاهرة النقدية، العديد من التداعيات التى مست بشكل أو بآخر أغلب الإبداع النقدى في مصر والوطن العربي. وقد اجتمع أيضا كم كبير من الدراسات يتسم بالتنوع والتشعب مما أسهم في إخصاب الخطاب النقدى خاصة في مصر.

وسنجد أن أبرز معالم النقد في هذه الفترة ينحو نحو التقليدية ومحاولة التجديد وإن كانت الفروقات ضئيلة بين الخطاب المعلن وواقع العمل النقدى المنجز ومقوماته البنيوية بالمعنى العام.

يقوم التقليد على أسس "الفيولوجيا" التى استفادت من الدرس اللانسونى وهو المنحى الذى يفصل بين المعنى واللفظ والقول بأن العلاقة المنتظمة بينهما هى علاقة تطابق ويعتبر

اللفظ في هذا الإطار مجرد أداة تستخدم لتأدية المعنى ونقله وتبوأت هذه الفكرة مكان الصدارة وأسندت إليها القيمة العليا فكان الدارس يتتبعها في النسيج اللغوي المكون لظاهر النص لكشف النقاب عنها باعتبارها البؤرة الوحيدة المنتظمة له والمجرى الرئيسى الذى تصب فيه مكوناته. ولما كانت الفكرة "الكامنة" في النص في مفهومها العام ترجمة لحياة الكاتب وصورة لها وأن هذه بدورها وليدة الظروف السوسيوثقافية المرتبطة بها، استجوب البحث التنقيب عنها في ركام المصادر والوثائق وعملية البحث تلك كان لها القدرة على الكشف كان التنقيب أوسع وأشمل وقد لازم هذه الطريقة، إرسال الأحكام التقويمية في دائرة قيم الصدق والحق والجمال فكانت الذاتية والانطباعية والمعيارية هى السمات الواضحة لهذا النشاط وإن رفع شعار الموضوعية.

ويعد هذا التوجه امتدادا لما كان سائدا في النقد العربي في النصف الأول من هذا القرن وعرف تجلياته ونضجه في كتابات طه حسين النقدية وسنكتفي ـ هنا ـ برصد حضوره في النقد الجامعي العربى واستمر طوال النصف الثانى من القرن العشرين ومازال وإن بأشكال ونسب متفاوتة. وكان مطلع الخمسينيات من المحطات التى تلقى فيها النقد "الفيلولوجي" انتقادات وجهها إليه نقاد تبنوا الأيديولوجية الاشتراكية وأعلنوا استنادهم إليها في فهم الدرس الأدبي وكانت "الاشتراكية الواقعية" هى المذهب الجديد الذى روجوا له وقد حدد نقاد هذا التيار أسسه في عدة دراسات نظرية وتطبيقية مثل كتاب محمود العالم وعبد العظيم أنيس "في الثقافة المصرية" وتلاهم محمد مندور (في مرحلته الثانية) ولويس عوض ويصدر هذا التيار عن نظرة انعكاسية آلية للأدب يعتبر هذا بمقتضاها، مجرد محاكاة لحياة الكاتب والمجتمع ومن هذا المنظور تنتظم بين الأدب والواقع، علاقة ديناميكية جدلية ذلك أن الأفكار "لا تهبط من السماء أو من عالم المثل" ولكنها وليدة التعامل الواعى مع الظروف المادية المرتبطة بحياة الفرد وبذلك يكتسب الإبداع حضورا فاعلا وخلاقا ويصبح العمل الأدبى مدعوا للإسهام بفعالية في فهم العالم وتغييره في اتجاه الأفضل.

ـ وقد نادى هذا التيار بالتجاوز عن النظرة الجمالية الانطباعية الذاتية المثالية السائدة وإدراجها ضمن العوامل المساهمة في إكساب الأدب المسحة الجدلية الديناميكية معتبرا أن هذه الأساليب ليست مجرد انعكاس لعالم جمالى متعال لكنها مرتبطة ارتباطا عضويا بالمضامين حتى لا إمكان لتمييزها أو فصلها عنها، ذلك أنها صادرة عن الرؤية نفسها محمولة بها مكسبة العالم المتخيل حركة وديناميكية، وتزداد فعاليتها عندما تنخرط في البحث عن الأسباب العميقة الخافية ووراء ظواهر الأشياء والأحداث.

وقد هيمن هذا التيار على الساحة النقدية في النصف الثانى من الخمسينيات وعلى امتداد الستينيات وجزء غير قليل من السبعينيات ثم أخذ يتراجع وأخذت تظهر تيارات منهجية أخرى مثلت منعرجا جادا وربما معا في مسار النقد العربي ومشهده .

وأضافت هدى وصفي: إن حركة الترجمة التى لم تنقطع أدت إلى تعرفنا على مختلف التيارات النقدية الغربية خاصة مع اتساع حجم الترجمة في وجود نخبة مثقفة استطاعت من خلال التمكن من اللغات الأجنبية (ومعظمها من القائمين بالتدريس في الجامعات) وهكذا كانت الجامعة هي المبادرة باحتضان هذا النوع المستحدث من النقد والأخذ بأسبابه وكثرت

الدراسات الأكاديمية التى تمت تحت إشراف أساتذة الجامعات وغداة التعامل مع النقد الحديث سمة من سمات هذه الدراسات، كما أشارت أن الإبداع القصصى حاز أكبر قدر من الاهتمام - خاصة في مجال تحليل السرديات - وخطى باهتمام الأسلوبية والبنيوية والسيميولوجية والنقد الاجتماعى والنفسى.

وقد خلصت هدى وصفي إلى أن: اعتماد النقد العربى على الخلفيات الغربية لم يؤد إلى معارضات منهجية كما رأينا في الغرب وإن كان هناك وجود لنقد النقد كما حدث في نقد بعض التطبيقات البنيوية بحجة عدم تمثل أصحاب المقاربات لمبادئ البنيوية أو عدم القدرة على كشف القيمة الفنية والدلالية على وجه المطلوب.

من إرهاصات النقد الأدبي الحديث في مصر

ترجمة "فن الشعر" لـ"بوالو"

وقد عرض محمد زكريا عناني للترجمة التي قام بها محمد عثمان جلال لطولة "فن الشعر" التي تعد بمثابة "البيان الشعرى" (المانيفست) لحركة الكيلاسيكية المحدثة، ولم تنشر في كتاب على الإطلاق، وإنما احتفت بها مجلة "روضة المدارس" أولى المجلات التربوية الأدبية في مصر، والتي كانت تحظى برعاية مباشرة من رفاعة رافع الطهطاوي.

كذلك ألقى زكريا عناني الضوء على ما قام به المترجم من مزج بين الآراء النقدية العربية وهذا الوافد النقدي الجديد على الذوق العربي، أيضا الكشف عن مدى قابلية آراء "بوالو"، وهي تقوم أساساً على الأعمال المسرحية، لكي تطبق على الشعر الغنائي.

وكان آخر ما سعى البحث للكشف عنه: هو محاولة الربط بين "فن الشعر" وما قد يكون هناك من كتابات نقدية أخرى تتعرض لفن الشعر بالتنظير خصوصًا من خلال الموقف الكلاسيكي المحدث، الذي يستدعى التراث شكلاً ومضمونًا.

أدب الرحلات والاستشراق

البحث عن منهج

في بحث حول "أدب الرحلات والاستشراق" قرر هلال الحجري أن أدب الرحلات تتجاذبه دراسات نقدية يمكن تقسيمها إلى مدرستين: تاريخية وتحليلية، الأولى منهما تغلب عليها منهجية توثيقية، حيث يكون فيها نصيب الأسد مخصصًا لتلخيص حياة الرحالة وأسماء الأماكن التى مروا بها في رحلاتهم، وزمن الرحلة، ومسارها، أما المدرسة الثانية فمعنية بتحليل نصوص الرحلة وتفكيك خطابها. فبعد صدور كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد عام ١٩٧٨، وُظف أدب الرحلات في الحقول المعرفية المختلفة لتحليل الخطاب الغربي وكشف الطرائق التي سلكها الأوربيون في رؤيتهم وتصويرهم للأجناس "الأخرى" في الشرق، وقد اعتبر سعيد وكثير من تابعيه كتابات الرحالة الأوربيين حول الشرق الأوسط بأنها ليست "مصدرًا تاريخيا بريئًا" ولهذا فقد اتهموا الرحالة الغربيين بأنهم "إمبرياليون" و"عنصريون".

- منذ الثمانينيات وبحلول النظرية الاستعمارية في التسعينيات انتهى هذا الاتجاه إلى الوضع الذي أصبح فيه نقد أدب الرحلات مشغولاً بثنائيات مطلقة مثل: "الشرق والغرب".

و"الأوربي والآخر" ، و"المستعمر"، و"نحن وهم"، إلخ ويبدو لي - والكلام لهلال الحجري - أن كتاب إدوارد سعيد أفرز ثلاثة اتجاهات نقدية متصارعة حول خطاب الاستشراق بشكل عام وحول أدب الرحلات بشكل خاص. وأعطى هلال الحجري أمثلة لهذا النوع من الدراسات التي عنيت بتحليل أدب الرحلة الغربي، الواقعي منه والمتخيل، حول الشرق الأوسط.

الاتجاه الأول مثل له بكتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد وأطروحات بعض أنصاره من أمثال رنا قباني في "أدب الخيال الإمبريالي" أساطير أوربا حول الشرق" عام ١٩٨٦، ومحمد الطرفي الشرق و"ثلاثة رحالة فيكتوريون" كنيجليك، وبيرتون، وبالجريف" عام ١٩٨٩. وهذا الاتجاه سأطلق عليه "السعيديين" نسبة إلى إدوارد سعيد.

والاتجاه الثاني يمثله أولئك الذين قبلوا تحدي نظرية سعيد، وسأسميهم "اللاسعيديين" . وقد اختار هلال الحجري لهذا الاتجاه عملين: "رؤية أوربا من الخارج" عام ١٩٩٤ "لسيرين تشافيك هاوت" Syrine chafic Hout.

و"الحج الأدبي الرومانسي إلى الشرق" عام ١٩٩٩ الكاترين آن سامبسن Kathryn Ann Sampson. أما الاتجاه الثالث فسأمثل له بأولئك الذين احتضنوا مزيجًا وسطا بين سعيد وخصومه (الوسطيين) والأعمال التي اخترتها لهذا الاتجاه: "إيران تحت عيون غربية" عام ١٩٨٤، لمحمد جفادي Mohamed Javadi، و"القرب والنأي" عام ١٩٨٥ "لإدواردس فان دي بيلت" Eduardus Van de Bilt، و"تمثيلات الشرق في أدب الرحلات الإنجليزية والفرنسية من (١٧٩٨ - ١٨٨٢) عام ١٩٩١ "لجون سبنسر ديكشن" John Spencer Dixon.

نحو رؤية نقدية عربية معاصرة

ملاحظات واقتراحات

توصيف للمشهد النقدي الراهن حدده الناقد وهب رومية في شقين.

أولاً: الأزمة الشاملة حيث المجتمعات العربية المأزومة والمجتمعات المتخلفة في عالم حديث.

ثانيًا: أن الأزمة النقدية هي أحد تجليات الأزمة الشاملة المستحكمة، وهي تعبير عنها في آن. وهي قسمان:

(أ) أزمة نقاد.

(ب) أزمة نقد.

بالنسبة لأزمة فئة من النقاد: هناك تعليل لمظاهر الأزمة:

١- موقف هؤلاء النقاد من التراث.

٢- موقف هؤلاء من الآخر الأجنبي.

٣- غموض الموقف الثقافي للناقد.

٤- الانفصام بين الموقف النقدي والموقف الاجتماعي.

٥- تحول النقاد الحداثيين إلى نخبة.

أما عن أزمة النقد (فالحديث هنا مقتصر على السلبيات وليس وصفًا متقصيًا للواقع):

١- مرجعياته: الاستسلام العلمي للمرجعيات الغربية دون اتخاذ موقف نقدي منها (شطط الاستعارة من الآخر، الاستلاب، التغريب).

٢- طرائقه: غلبة الطريقة التكتيكية عليها، وشيوع الانطباعية الصحفية.

٣- أنماطه اللغوية: لغة حداثية فياضة بالحيوية، ولكن قدرتها على الإبلاغ محدودة، أو لغة ركيكة (صحفية).

٤- غلبة التنظير النقدي على النقد التطبيقي.

٥- الهوة العميقة بين الموقف النقدي وتطبيقاته.

٦- الفوضى وغياب النزاهة والموضوعية.

٧- عدم الإنصاف في توزيع اهتمام النقاد على خريطة الشعر العربي المعاصر.

- ثالثًا : الاقتراحات

يقول وهب رومية: نحن هنا أمام اختيارات مواقف لا اختيارات أفكار، وإن تكن الأفكار متضمنة في المواقف.

١- تحديد الموقف من المفاهيم: مفهوم الثقافة، ومفهوم النقد، ومفهوم الشعر، ومفهوم "الآخر الأجنبي" الشبيه بنا، والمختلف عنا في آن.

- مفهوم "الظاهرة الأدبية وعلاقتها بالظواهر الاجتماعية والثقافية والسياسية....

٢- الاهتمام بالدراسات الأدبية المقارنة.

٣- تحديد الموقف من "العلاقة اللغوية" ومن "اللغة".

٤- ربط الأحكام النقدية ببنية النص ربطًا وثيقًا دون افتعال في ضوء تاريخية اللغة، وتاريخية الأعراف والتقاليد الفنية، والخبرة الجمالية للجماعة.

٥- الاهتمام بالتراث النقدي والبلاغي واللغوي والنحوي والعروض العربي، والاعتداد به (مفهوم الشعر، علم البيان) علم المعاني، علم البديع، النظم، السرقات، الترادف، الصيغ، الأوزان، التقفية، الرتب (النحوية...) وتطويره وإغنائه بما لا يفاخره أو يناقضه من المعارف النقدية الأجنبية (مفهوم الشعر، الأسلوبية، الصورة، الرمز، القناع...) وإهمال ما لم يعد صالحًا. باختصار قراءة هذا التراث قراءة تحليلية علمية تستبقي عناصره الحية القابلة للنماء والتطور وتنفي العناصر المتينة التي غدت من تاريخ العلم.

٦- الاهتمام بالشعر العربي المعاصر - ولا سيما في الدراسات الجامعية - اهتمامًا عادلاً لا يجور على قطر أو أقطار لحساب قطر آخر أو أقطار أخرى.

٧- فتح "النص" على قراءات متعددة، وعدم حصره في قراءة واحدة بشروط.

٨- الاهتمام بلغة النقد والارتقاء بها.

وبعد:

يختتم وهب رومية ورقته بقوله:

"إن هم هذه الورقة البحثية - أولاً وأخيرًا - إذ كان روح النقد الأدبي الرصين رغبة في إعادة النظر فيها بعيدًا عن الاستفزاز والمشاحنة والتناص عن الاتهامات والمساجلة، ولذلك عن صاحبها إلى مناقشة "القضايا" دون ذكر الأسماء".

فصول . نت

ماجد مصطفى

باستدعاء مواقع الترجمة بمحرك البحث google تظهر النتائج في ٤٢ صفحة ويب (من ١ إلى ٤١٣ حوالي ٢,٠٧٠,٠٠٠ عن مواقع عربية في الترجمة)؛ ويمكن أن نستعرض بعضها فيما يلي:

- موقع الجمعية المصرية للمترجمين

http://www.egytrans.org

ويحتوي على الروابط التالية: الروابط: الرئيسية | حول الجمعية | خدمات الجمعية | عضوية الجمعية | الاعتماد | لجان الجمعية | مؤتمرات ولقاءات | المنشورات والمطبوعات | ألبوم الصور | المنشورات والمطبوعات | ألبوم الصور | منتديات الجمعية

وعن رسالة الجمعية يذكر الموقع: تقوم رسالة جمعية المترجمين واللغويين المصريين على العمل لتحقيق نهضة في ميدان الترجمة واللغة في مصر، و تكوين كوادر من المترجمين المؤهلين، والقدرين لقيمة الترجمة، والمواكبين للتطورات العلمية والمطلعين على التغيرات التي يشهدها العالم حتى نتمكن فعلياً من تحقيق هذه النهضة.

- موقع المنظمة العربية للترجمة

http://www.aot.org.lb/Home/index.php?Lang=ar

ويحتوي على الروابط التالية: الصفحة الرئيسية/ التعريف/ الترجمة/ النشاطات/ الإصدارات/ الاتصال بنا/ أخبار الترجمة/ آخر الإصدارات/ إصدارات قادمة/ شركاؤنا: مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم — دبي، صندوق أوبك للتنمية العالمية، ومؤسسة عبد الحميد شومان. بالإضافة لرابط البحث، ورابط النشرة الدورية، وآخر الأخبار، ورابط مركز دراسات الوحدة العربية الموزّع الحصري لكتب المنظمة العربية للترجمة.

ويعرف الموقع بالمنظمة فيما يلي:

المنظمة العربية للترجمة منظمة دولية متخصصة، غير حكومية، مستقلة ولا تهدف إلى الربح، مقرها بيروت — لبنان. وهي تتمتع "بكافة المزايا والحصانات اللازمة لأداء مهامها،

أسوة بالمنظمات الدولية والإقليمية العاملة في إطار الأمم المتحدة"، اعتمادًا على المرسوم رقم ٢٨٠٣ الصادر عن الحكومة اللبنانية بتاريخ ١٤ نيسان/أبريل ٢٠٠٠.

وعن تأسيس المنظمة يذكر الموقع: تم الإعلان الرسمي عن قيام المنظمة العربية للترجمة يوم ٢٩ كانون الأول/ديسمبر ١٩٩٩، في اجتماع تأسيسي انعقد في بيروت، تحقيقًا لمشروع طالما عبر المثقفون العرب عن ضرورة إنجازه، باعتبار الترجمة سندًا نهضويًا، سواء من حيث نقل المعارف ونشر الفكر العلمي أو من حيث تطوير اللغة العربية ذاتها. وقد تم التأسيس بعد إجراء دراسات مسحية لأوضاع الترجمة في الوطن العربي وبعد إعداد دراسة جدوى ولقاءات ومناقشات شارك فيها عدد واسع من المفكرين والباحثين المتخصصين.

- موقع الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب

http://arabswata.org/site

ويحتوي على الروابط التالية: الرئيسية/ الجمعية/ القانون الأساسي/ مكتبة الجمعية/ الملتقى التفاعلي/ المنتديات/ مجلة واتا للترجمة واللغات

وفي التعريف بالجمعية يذكر الموقع:

استطاعت الجمعية بعد أربع سنوات من انطلاقتها من الوصول إلى عشرات الآلاف من المستهدفين، وبلغ عدد أعضائها آلاف المسجلين، بينما يتزايد روادها من المشاركين يومًا بعد يوم. واجتذبت القضايا العادلة والساخنة التي أثارتها في منتدياتها عشرات الآلاف من الزوار والمؤيدين لتلك القضايا، وهي تدور في مجملها حول ثوابت الأمة والدفاع عن قضاياها وقضايا العقل العربي. كما قامت الجمعية بطرح العديد من مختلف نماذج الترجمات العملية وترجمة مجموعة من القصائد الشعرية لشعراء الجمعية، إلى أكثر من لغة، وتفخر في هذا المجال بأن فيها أساتذة كبارًا يتقنون إتقانًا تامًّا سبع عشرة لغة عالمية معمول بها على نطاق حضاري وثقافي، يعملون بها من خلال منتديات اللغات المختلفة، بينما ينشغل علماء اللغة والأدباء والشعراء بإثارة القضايا العلمية والأدبية الهامة، ويشبعونها تحليلاً وتقييمًا، من خلال الحجج القوية، والنظريات الثرية والأفكار المستنيرة ضمن حوار هادف وأمين يستهدي بالتراث الصائب وبالمستحدث المجيد، وبأفكار المجيدين والمقتدرين، ويضرب على أيدي العابثين والمفسدين، ويشبع نهم الباحثين عن الأفضل من العلم، والأثرى من المعرفة. ... وفي سبيل استكمال الشخصية الخاصة بـ"واتا" تقوم الجمعية بإصدار "مجلة واتا للترجمة واللغات" وإعداد كتيبات الأشعار والآداب المترجمة، ودليل المترجمين، ودليل اللغويين، ودليل الأدباء. والناظر إلى الصفحة الرئيسة في بوابة الجمعية، التي يتم تجديد محتوياتها بشكل منتظم، يجد فيها واحة غناء تضم أبوابًا قمة في الثراء والتنوع وقبلة لمختلف الزوار من طالبي العلم والمعرفة والثقافة والمتعة. فمن لوحة ضيوف الجمعية التي تشرق بنخبة الوجوه العربية التي استضافتها الجمعية، إلى كلمة الجمعية وهي النافذة التي نطل من خلالها لنقل فكرنا ورسالتنا ونشاطاتنا البارزة، ومن ثم تأتي مقالات في اللغة والترجمة ليرتوي منها كل ظمآن إلى الكلمة الجادة والأسلوب الشائق والتوجه التخصصي، لتليها مقالات أدبية تهم كل ناقد وباحث في الدرر الأدبية والنقد الموضوعي. أما باب بحوث ودراسات فهو مصدر رصين لطلاب العلم والباحثين المرموقين والمعلومة الموثوقة، وأوراق عمل باب آخر يشمل آخر الأوراق التي تقدم بها كبار الباحثين في أبرز الأحداث في الساحة الثقافية. أما ترجمات عملية فباب آخر يضع بين أيدي المترجمين الميدانيين نماذج مترجمة غاية في الإتقان في مختلف التخصصات صاغتها أيدي كبار المترجمين ودققتها نخبة منهم حتى خرجت بمستوى رفيع.

• موقع الجمعية المصرية للمترجمين

http://egyta.com

ويحتوي على الروابط التالية: أخبار الترجمة العالمية/ مترجمين متفرغين/ مؤسسات الترجمة المعتمدة/ طلب عضوية إيجيتا/ طلب اعتماد مكتب ترجمة/ طلب استصدار شهادات ويضم الموقع دليلاً لجمعيات ومنظمات الترجمة الدولية، منها:

• موقع الجمعية الدولية للمترجمين العرب. المقر (بلجيكا)

http://www.wataonline.net

• موقع جمعية الترجمة العربية وحوار الثقافات. المقر (سويسرا)

http://www.atida.org

• المؤتمر الدولي الدائم للمعاهد الجامعية للمترجمين التحريريين والفوريين

CIUTI - International Permanent Conference of University Institutes of Translators and Interpreters

• الجمعية الدولية لمترجمي المؤتمرات

AITC - International Association of Conference Translators

• المجلس الأوربي لجمعيات مترجمي الأدب

CEATL - European Council of Associations of Literary Translators

• الجمعية الأوربية لدراسات الترجمة

EST - European Society for Translation Studies

• الاتحاد الدولي للمترجمين

IFT - International Federation of Translators

• الجمعية الدولية للمترجمين والمحررين في مجال الطب وما يتصل به من علوم (تريمديكا)

TREMÉDICA - International Association of Translators and Editors in Medicine and Related Sciences

هذه جولة سريعة مع مواقع جمعيات الترجمة العربية وغير العربية، وإن كان هناك نوع آخر لمواقع تقوم بخدمة الترجمة الآلية المجانية، وهي كثيرة على الشبكة العنكبوتية.

مجدى وهبة



مجدي وهبة رائد المعاجم الأدبية المتخصصة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب نموذجًا

محمد طلبة نصار

مجدى وهبة: ببليوجرافيا

ماهر شفيق فريد

مجدي وهبة

رائد المعاجم الأدبية المتخصصة

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب نموذجًا

محمد طلبة نصار

يقرر محمد عناني في كتابه «المصطلحات الأدبية الحديثة» أن ترجمة المصطلح الأدبي- ومن ثم البلاغي-.تنتمى إلى دراسات الأدب المقارن؛ «إذ إنها تتطلب المضاهاة بين الظواهر الأدبية في اللغة المنقول منها واللغة المنقول إليها، والتفريق بين الثوابت constants والمتغيرات variables في الأعمال الأدبية، وبين المبادئ العالمية universals التي تتسم بها الظواهر اللغوية في جميع لغات العالم وبين الخصائص اللغوية التي تتفرد بها لغة (أو .مجموعة من اللغات)» (٣٢).

ويمثل «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» الذي صنفه الدكتورمجدي وهبة والدكتور كامل المهندس جهداً معجميا رائداً في هذا الاتجاه المقارن. وتتمثل ريادته في سده فراغا واضحا في المكتبة المعجمية العربية. ولم يكن تأخر صدور مثل هذا المعجم الرائد بالأمر المستساغ بعد مرور مائتي عام على المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب بقدوم الحملة الفرنسية، وما أعقب ذلك من جهود استشراقية في دراسة أدب العرب ولغتهم، مما يعني توفر ذخيرة لغوية يمكن الارتكان عليها في العمل في معجم يتناول مصطلحات الأدب والبلاغة واللغة وقدرا من المصطلحات الإسلامية العامة. فكان صدور «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» بمثابة إجابة عن سؤال ظل مفتوحاً بلا إجابة رغم توفر مصادر هذه الإجابة ردحًا من الزمن.

والمغزى الذي يخرج به المستخدم الواعي للمعجم المذكور هو ذلك التماثل في بعض الظواهر البلاغية والأدبية التي رصدها المعجم في اللغتين العربية والإنجليزية بما يحقق اندراج مثل هذا المعجم في دراسات الأدب المقارن، ويقضي بخطأ مقولة التمايز اللغوي أو الحضاري التام، ويقطع بوجود مشترك لغوي وثقافي يترتب على وجود اللغة نفسها بوصفها ظاهرة

إنسانية، كما سبق في كلام محمد عناني. ولم يتأت هذا الناتج إلا على أساس من الجهد البحثي العلمي الذي قام به مؤلفا المعجم مستفيدين كما ذكرا في المقدمة من الذخيرة اللغوية التي وفرتها الدراسات الاستشراقية قائلين: «بذلنا جهدا كبيرا في البحث عن المصطلح الإنجليزي المقابل للمصطلح العربي في مؤلفات كبار المستشرقين، ووضعناه بجانب المصطلح العربي. بيد أننا لم نوفق دائماً في العثور على هذا المصطلح، وفي هذه الحالة أعدنا وضع المصطلح العربي بالحروف اللاتينية، حسب نطقه في العربية، على نحو ما فعل كبار المستشرقين من قبل» (٧).

وظاهر الكلام المقتبس أن المؤلفين اقتصرا في جهدهما على تتبع ترجمة المصطلحات العربية في كتابات المستشرقين مع الاقتصار على رسم المصطلح الذي لم يعثرا عليه بحروف لاتينية، مما قد يشي بعدم اجتهادهما في ترجمة تلك المصطلحات التي لم يعثرا لها على ترجمات لدى المستشرقين. ولا يمكن الجزم باطراد هذا الحكم من الناحية الموضوعية إلا ببحث موسع في مصادر المعجم يحقق مدى اعتماده على هذا المصدر أو ذاك وما إذا كان المصنفان اكتفيا فعلاً بترجمات المستشرقين لمصطلحات المعجم من عدمه.

وأيا كان الأمر فلا يقلل اعتماد المصنفين على تلك المصادر من ذلك الجهد البحثي الذي بذلاه في استقراء تلك الكتابات وجمع شواردها وصولاً إلى هذا التوليف المتميز الذي فتح آفاقاً أخرى للنظر والتجويد، شاهداً بما للتراكم البحثي من ضرورة في تعزيز الواقع الحضاري.

ورغم أن عنوان المعجم يشي باقتصاره على المصطلحات اللغوية والمصطلحات الأدبية بمعناها المحدود الذي لا يتناول المصطلحات البلاغية، فقد شكلت مصطلحات البلاغة بفروعها الثلاثة البيان والمعاني والبديع مكوناً رئيسا من مكونات هذا المعجم، فضلا عن تطرق المؤلفين إلى العديد من المصطلحات الإسلامية مما يعطي هذا المعجم ثقلا يتجاوز عنوانه، فكأنه يطمح لأن يكون معجما للثقافة العربية والإسلامية بشكل عام ولو بشكل ينقصه الاستقصاء.

وعلاوة على ذلك يقدم المعجم المقابلات الإنجليزية للعديد من المصطلحات الأدبية والفلسفية التي انتقلت من اللغات الأوروبية واستقرت في اللغة العربية في القرنين الأخيرين كالرمزية والسريالية والأبيقورية. وأحسب أن المؤلفين ارتأيا ترجمة هذه المصطلحات لما شهداه من استقرار هذه المصطلحات بمفاهيمها في الوعي الثقافي العربي وشيوع استخدامها في الحياة الثقافية العربية.

والمعجم في كل هذا لا يقتصر على إيراد المقابلات في اللغتين العربية والإنجليزية بل يسعى لعرض هذه المصطلحات عرضا وافيا في معظم الأحيان وشرح دقائق معانيها مما يتحقق به استيعاب القارئ لها وإمكانية تعامله معها فهما واستخداماً تعاملاً فعالاً يسهل عملية التبادل الثقافي بين الثقافة العربية والثقافة الإنجليزية خصوصاً والغربية عموماً. ولا يخفى ما

يتطلبه هذا التيسير للمصطلحات من جهد بحثي وتأليفي يجمع الشوارد ويقيد المطلقات ويخصص العموم.

وتتخذ مواد المعجم - الذي يقع في نشرته الثانية والأخيرة الصادرة سنة ١٩٨٤ في ٤٨٤ صفحة من عامودين في كل صفحة - شكل المقالات القصيرة في كثير من الأحيان التي قد تطول بحسب ما تقتضيه طبيعة المصطلح وتعدد تفريعاته، كما وقع في مدخل «الحس المتزامن، تبادل الحواس» (صفحة ١٤٨) الذي يقع فيما يقرب من ثلاثة أعمدة، وبشكل أوضح في مدخل «الرواية» الذي يشغل ثلاثة أعمدة كذلك؛ إلا أنه بتفريعات المصطلح على أنواع الرواية وصل إلى أحد عشر عاموداً أي حوالي خمس صفحات ونصف.

وحيث إن المعجم يتجه من العربية إلى الإنجليزية، فقد ذيل بمسرد يتجه من الإنجليزية إلى العربية مستخدماً في مقابلاته العربية نفس المصطلحات العربية الواردة في متن المعجم الأصلي، مما يسهل على المستخدم الوصول إلى المصطلحات العربية أوالإنجليزية على حد سواء فيمكن استخدامه من أي من الجهتين.

* * *

تبدي هذه الدراسة بعض الملاحظات النقدية على الجهد المعجمي الذي بذله المؤلفان، وتتعلق الملاحظات بالترجمات المختارة للمصطلحات العربية في بعض الأحيان، وبمضمون التعريفات المقالية في أحيان ثانية، وبتنظيم المعجم في أحيان أخرى.

ومتابعة لما سلف من تحديد للمجالات المعرفية الأربعة التي يرتادها المعجم بالأدب والبلاغة واللغة والإسلاميات، فإننا نقسم الدراسة ثلاثة أقسام تتناول المجالين الأول والثاني والرابع، تاركين ترجمة المصطلحات اللغوية جانبا، إذ لا يخفى أن دراسة كهذه لا تهدف بالضرورة إلى الاستقصاء والحصر أو الشمول بقدر ما تهدف إلى إعمال الجهد البحثي والحاصل المعرفي للدارس في التمثيل لبعض ما يحتاج لمناقشة أو استدراك في هذا المعجم الرائد. ولا يعني هذا بالضرورة كذلك انحصار هذه المسائل التي تحتاج للمناقشة في بعض جزئيات لا تفيد في خدمة المعجم بقدر واف. فالملاحظات على كثرتها لا تزعم الاستقصاء، وعلى عدم استقصائها تدرس المعجم دراسة كاشفة وخادمة للجهد المعجمي في هذا المجال بشكل فعال.

توفر لهذا المعجم خبرة باحثين واسعي الاطلاع في الثقافتين الإسلامية والغربية وفي اللغتين العربية والإنجليزية. فالدكتور مجدي وهبة كان أستاذاً للأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة وعضواً مؤسساً في رابطة أساتذة الأدب الإنجليزي في الجامعات العربية، كما كان ذا جهد معجمي رائد بتأليفه عدة معاجم عامة ومتخصصة لا سيما في المجال الثقافي والأدبي. كما أشرف على تحرير بعض المجلات الأدبية التي تصدر في القاهرة باللغة الإنجليزية مثل «الدراسات الجونسونية» و «دراسات أدبية إنجليزية من القاهرة».

والدكتور كامل المهندس كان أستاذاً للدراسات الشرقية بكلية دار العلوم ، وأستاذا للأدب العربي بجامعة كابول سابقاً ورئيسا لقسم الفهارس العربية بدار الكتب، فضلاً عن دراسته الأزهرية ومقالاته المتعددة.

ولا يتضح بشكل قاطع قدر الإسهام الذي قام به كل من المصنفين في هذا المعجم. ويبدو أنه كان لكامل المهندس بعض إسهام في معجم الدكتور وهبة الإنجليزي- العربي بحيث احتيج للتنويه بذلك في صورة شكر خاص توجه به وهبة للمهندس واصفاً دوره بأنه «معاونة مستمرة مخلصة» (معجم مصطلحات الأدب xiii) . ثم تحول هذا الإسهام إلى مشاركة بقدر ما في معجم وهبة والمهندس. وحيث إن معجم وهبة والمهندس يعتمد بشكل كبير على معجم وهبة المنفرد، فالغالب أن الإسهام الأكبر في المعجم المشترك ظل للدكتور وهبة وأن إسهام المهندس كان هذه المرة بصورة أكبر فاستلزم هذا جعله أحد مصنفي المعجم، دون أن يعني هذا بالضرورة تساوي قدر المشاركة من المصنفين في المعجم.

وقد يكون الحامل على هذا الظن بأن معجماً للمصطلحات العربية ينبغي أن يكون جامعه من ذوي التخصص الأكاديمي وبالتالي أن يحمل المعجم اسمه. والاحتمال الأخير أن يكون حجم المصطلحات الأجنبية التي طبيعي أن يكون لوهبة فيها اليد العليا في الجمع والتعريف قد قل في «معجم المصطلحات العربية» فتصبح مساهمة المهندس أكبر نسبياً مما يستلزم أن يحمل المعجم اسمه مع وهبة.

***

يتابع هذا البحث ترتيب المواد في المعجم إلا في الحالات التي يستجمع فيها التعليق مصطلحين لعلة تجمع بينهما كما وقع في مادتي الكناية والمجاز المرسل. وفي هذه الحالة يُضم المصطلح الذي يرد تالياً في المعجم إلى المصطلح الذي يرد سابقاً لتقاطع دلالة المصطلحين في اللغة العربية مع المصطلحين المقابلين في اللغة الإنجليزية. وعادة ما يكون البدء بالمصطلح وترجمته، ثم تعريف المعجم للمصطلح ثم شيئ من شواهده في بعض الأحيان، إلا إذا كان التعليق منصرفاً إلى الترجمة الإنجليزية للمصطلح فلا نورد شيئاً مما يأتي بعدها في المادة لعدم الحاجة إليه. ثم نختم بتعليق عام على المعجم ومكانته وريادته.

١- الإرصاد (irsad)

تعريف المعجم: أن يذكر قبل آخر الفقرة أو البيت ما يدل على آخره متى عرف رويه، وذلك كقول الله تعالى «فما كان الله ليظلمهم ولكن كانوا أنفسهم يظلمون» (التوبة ٧٠)، ثم أورد المصنفان أمثلة أخرى على هذه الظاهرة.

ولم يورد المصنفان ترجمة لهذا المصطلح. فضلا عن أن التعريف يذكر الفقرة ثم يتكلم عن البيت والروي، وهي مصطلحات غير نثرية، ويترك تحديد الظاهرة داخل الجملة النثرية، مع أن المثال الأول سيق من القرآن. فكان الأولى أن يعرفا المصطلح بما يناسب

الاصطلاحات القرآنية ثم ينتقلا إلى تعريفه بمصطلحات النظم. فتعريفه بمصطلحات علوم القرآن هو كما أورده الزركشي باستخدام لفظة «الفاصلة»- بدلاً من لفظة «الروي»- التي هي آخر الآية، مقابل أول الآية أو صدرها. (ج١، ٧٨)

ويلاحظ أن الآية المستشهد بها مثل بها الزركشي لظاهرة بلاغية أخرى هي «التصدير» (البرهان ج ١، ٩٤).

وحيث يسمى الإرصاد كذلك بـ«التوشيح» (مطلوب: ٤٣٨)، فقد فرق الزركشي بينهما في «البرهان» بأن التصدير دلالته لفظية تتعلق بتكرار ألفاظ في آخر الجملة الثانية يمكن استنتاجها قبل الوصول لنهاية الجملة، بينما التوشيح دلالته معنوية (ج١، ٧٩-٨٠) ، أي لا يستلزم تكرار الألفاظ للوصول إلى الاستنتاج، فالإرصاد بالتالي هو التوشيح الذي قد يستدل فيه على ما يأتي في آخر الجملة بما يأتي في أولها، سواء كان هذا بطريق اللفظ أو المعنى، وهذا يستفاد من تفرقة الحموي بين التوشيح والتسهيم، إذ يقول بأن هذه الظاهرة تكون لفظية في حالة التوشيح ولفظية معنوية في حالة التسهيم (مطلوب: ٥٩). ولكن حيث يرى معظم البلاغيين أن «التوشيح هو الإرصاد والتسهيم» (مطلوب ٤٣٨) بلا فرق، فيعلم من هذا أن دلالة أول الجملة أو البيت على آخره تكون باللفظ أو بالمعنى. بينما في «التصدير» أو ما يعرف بـ«رد الأعجاز على الصدور» يكون هناك تبديل في مواقع الكلمات بما يمكن أن يدلل على ما يأتي آخراً.

وهذا التداخل بين هذه الأشكال وهذا التعقيد لا يمنعان من الوصول إلى ترجمة لها في اللغة الإنجليزية، حيث ورد في موسوعة برنستون مصطلح isocolon and parison. وحيث إن الكلمة الأولى تعني التطابق شبه التام بين صدر الكلام وعجزه بينما لا تستلزم الكلمة الثانية هذا (Preminger 636)، وحيث إن المثال الذي توره الموسوعة لكلمة **parison** مشابه من حيث تركيبه وأثره للأمثلة الواردة في المعجم وفي المراجع البلاغية العربي، فيمكن اعتماد هذه الكلمة ترجمة لمصطلح الإرصاد.

كما يورد دوبرييه (Dupriez 334) مصطلح period ويورد في ثناياه مصطلح isocolon. والبحث عن isoclon هو الذي أوصلنا إلى مصطلح parison. ثم بمراجعة تعريف موسوعة برنستون لمصطلح period، تبين كذلك إمكان استخدامه للدلالة على مصطلح الإرصاد خاصة بالنظر في التعريف الذي توره الموسوعة عن أرسطو والذي يشمل الدلالتين اللفظية والمعنوية المشار إليهما أعلاه (Preminger 896).

٢- **الاستفهام البلاغي**: rhetorical question

تعريف المعجم: هو الاستفهام الذي لا يقصد به السؤال عن أمر وطلب الجواب عنه، وإنما يقصد به النفي كقول البحتري (٢٨٤ هـ)

وما الدهر إلا غمرةٌ وانجلاؤها ... وشيكا وإلا ضيقة وانفراجها

تعليق: الملاحظة الواضحة هنا أن البيت المستشهد به لا يشهد للسؤال البلاغي من قريب ولا بعيد بل هو نفي صريح مصحوبٌ بأسلوب القصر.

٣- أسلوب التهكم antiphrasis

تعريف المعجم: أن تعبر بعبارة قاصدا ضد معناها للتهكم، مثل قوله تعالى: «ذق إنك أنت العزيز الكريم».

تعليق: هذا ثاني المعنيين اللذين يعطيهما وهبة للمصطلح في «معجم مصطلحات الأدب»، والمعنى الأول هو "المغايرة"، وهي تعرف هناك بأنها: «استعمال الكلام في معنى عكس معناه الأصلي للخوف أو التهكم، أو التفاؤل، وذلك كإطلاق لفظ مفازة على الصحراء التي يبيد فيها المتجول». وهو يستبعد هذه الترجمة في هذا المعجم.

ويعرف كَدُن Cuddon المصطلح بأنه «استخدام كلمة بمعنى مضاد لمعناها الصحيح. ويشيع هذا في المفارقة وفي الإثبات بالنفي litotes» (٤٨). وبناء على تعريف المادة نفسه وعلى تعريف كدن فإن «التهكم» الذي يقتصر عليه المصنفان هنا ليس أصليا في معنى هذه الكلمة، بل يحدث لأن «المغايرة» تقتضيه أحياناً. والأولى لترجمة التهكم استخدام عبارة شارحة مثل censure disguised in praise، لأن الترجمة المثبتة تفيد استنفاد التهكم لمعاني الكلمة الإنجليزية وهو ما ليس بصحيح فضلا عن عدم استلزام المغايرة لكون الكلام تهكماً في الأساس.

٤- امرؤ القيس Umru'l-Qays

تعريف المعجم: هو أشهر لقب لحندج أو عدي أو مليكة (١٣٠-٨٠ ق. هـ)، ويكنى بأبي وهب، وأبي زيد، وأبي الحارث. ويلقب أيضا بذي القروح والملك الضليل (انظر الملك الضليل ذو القروح). والقيس من أصنام الجاهلية- كانوا يعبدونه وينتسبون إليه».

تعليق: يسقط التعريف صفة امرئ القيس وهي أنه شاعر، ولا يذكر شيئا عن أشهر قصائده وهي معلقته مثلاً ولا بمكانته بين شعراء الجاهلية. ويقتصر التعريف على بيان سبب تلقيبه بامرئ القيس مع ذكر ما نسب إليه من أسماء. وقد تكرر هذا مرتين في المعجم، مرة في مادة "ذو الرمة" ومرة أخرى في مادة "رهين المحبسين". ورغم شهرة هؤلاء الشعراء إلا أن المعجم يخاطب أصنافا من القراء قد يكون من بينهم مبتدئون في دراسة الأدب العربي من غير العرب، وهنا قد يطرأ السؤال عن سبب وجود مثل هذه المواد في المعجم من الأصل. ولا شك أن أول ما يُعرَف به الشاعر كونه شاعرا، حتى وإن قصد المعجم إلى بيان سبب لقب تلقب به هذا الشاعر أو ذاك.

٥- البيت القائم بذاته end-stopped line

تعليق: توهم الترجمة أن هذا النوع من الأبيات يشكل قصيدة بذاته، وليس بالضرورة كذلك، بل هو «بيت مستقل بمعناه» أو «تام المعنى» دون أن يستلزم ذلك كون

القصيدة مكونة من بيت واحد. وقد أورد المصنفان التسمية العربية لذلك النوع من القصائد وهي «اليتيم» دون أن ينتبها إلى تعبير «البيت القائم بذاته»، وهو في الأصل ترجمة للمصطلح الأجنبي وليس بمصطلح، أخص من المصطلح الأجنبي في الدلالة. ولو كان المصطلح العربي هو «البيت المستقل بمعناه» أو «البيت التام المعنى» لكان هذا أدق. إلا أن الإشكال هنا في أن الترجمة المعطاة لا تمثل مصطلحا، بل هي مجرد ترجمة للمصطلح الإنجليزي، بينما المعجم يحمل تسمية «معجم المصطلحات العربية».

٦- **التبيين epanodos**

تعليق: استخدم المصنفان الكلمة الإنجليزية ترجمة لمصطلح «التقسيم»، وترجمة لمصطلح«اللف والنشر» كذلك. وقد أشار المصنفان في آخر التعريف إلى أن «التقسيم» يعرف باسم «اللف والنشر» ولم يشيرا إلى أن «التبيين» و«التقسيم» شيء واحد. وقد استشهد المصنفان ببيتين للفرزدق في هذا بوصفهما مثالا للتبيين أوردهما ابن قدامة في نقد الشعر وأطلق على البلاغة الواقعة فيهما «صحة التفسير» (١٣٥-١٣٦). واستخدما في «التقسيم» بيتين للشاعر الجاهلي المتلمس، واستخدما في «اللف والنشر» قوله تعالى «ومن رحمته جعل لكم الليل والنهار لتسكنوا فيه ولتبتغوا من فضله».

وحيث أشار المصنفان إلى أن «التقسيم» يسمى كذلك «اللف والنشر»، فكان ضروريا الإشارة إلى أن «التبيين» و«اللف والنشر» شيء واحد كذلك، خاصة وقد ترجما المصطلحات العربية الثلاثة بلفظ إنجليزي واحد.

٧- **التخريج: interpretation**

تعريف المعجم: شرح الأحاديث وتأويلها استناداً إلى قواعد علمي الحديث ومصطلحه.

تعليق: ترجم المصنفان هذا المصطلح الحديثي بكلمة interpretation وهذا من أظهر أخطاء المعجم، وهذا الخطأ قام على خطأ التعريف السابق. وهذا وهم كبير، لأن التخريج هو عزو الحديث إلى مصادره من كتب الحديث كصحيحي البخاري ومسلم وكتب السنن الأربعة وكتب المسانيد وغير ذلك. وفي «قاموس المصطلحات الإسلامية»: «تخريج الحديث إخراجه من كتب الحديث» (الجمل ١٤٣) وهذا بخلاف ما تفيده كلمة interpretation التي تعني التفسير.

٨- **التشبيه البليغ eloquent comparison**

تعريف المعجم: ما حذف فيه كل من الأداة ووجه الشبه.

تعليق: أورد المصنفان مثالا للتشبيه البليغ قول ابن خفاجة الأندلسي:

والريح تعبث بالغصون وقد جرى ذهب الأصيل على لجين الماء

وهذا خطأ ظاهر آخر، إذ البيت يحوي استعارة لا تشبيها بليغا، وهي استعارة تصريحية حُذِف فيها المشبه وهو الشمس، وأثبتَ المشبهُ به وهو الذهب. والمثال المشهور للتشبيه البليغ في اللغة العربية قولهم «زيد أسد» وهو من أقسام الاستعارة في البلاغة الغربية.

٩- تشبيه التمثيل والتشبيه المركب

تعليق: لم يترجم المصنفان لهذين المصطلحين وليس ثمة سبب واضح لهذا. ومثّلا للنوعين ببيت بشار بن برد الشهير:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وهذا ازدواج في المعجم بلا مسوغ. وقد نشأ عن عدم تحرير المصطلح، إذ يفرق بعض البلاغيين كالسكاكي بين النوعين، بينما يسوي البعض الآخر كالقزويني (مطلوب٣٣٢) بينهما. وكان ورود المصطلحين متعاقبين كافياً لكي يحرر المصنفان الفرق ولا يمثلا لهما بمثال واحد. وما أورده السكاكي أوجه لتأسسه على فرق صحيح هو أن التمثيلي «ما كان وجه الشبه فيه عقلياً غير حقيقي وكان مركباً» (مطلوب ٣٣٣) ، بينما يجعل القزويني التشبيه التمثيلي ما كان الوصفُ فيه «منتزعاً من متعدد، أمرين أو أمور» (مطلوب ٣٣٣)

أما الترجمة المقترحة للمركب فهي compound simile، وأما التمثيل فهو نوع من الـ conceit أو ما يسميه المصنفان «المجاز الطريف». وقد أورد له البلاغيون شاهداً هنا هو قول ابن المعتز:

اصبر على مضض الحسو د فإن صبرك قاتله
فالنار تأكل بعضها إن لم تجد ما تأكله

١٠- التصاعد البلاغي: climax; gradation

تعريف المعجم: هو أن ترتب عدداً من الكلمات أو العبارات ترتيباً تصاعديا من حيث المعنى بقصد زيادة التأثير، مثال ذلك قوله تعالى في سورة الحج «وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج».

ويعرف الدكتور وهبة «التدرج البلاغي» في «معجم مصطلحات الأدب» بأنه «أن تأتي بسلسلة من العبارات أو الجمل بحيث تتضمن الجملة التالية تطورا جديدا لما انتهت به الجملة السابقة لها، وبحيث تكرر العبارة الأخيرة في الجملة السابقة في صدر الجملة التالية لها» (معجم مصطلحات الأدب ١٩٨).

ويورد دوبرييه هذا المصطلح بصيغته اللاتينية وهي gradatio. ويعرف دوبرييه التصاعد أو التدرج البلاغي بأنه: «تتابع للأفكار أو العواطف بحيث إن ما يأتي تاليا يمثل دائما زيادة أو نقصا بالنسبة لما سبق بحسب كون اتجاه النص تصاعديا أو تنازلياً» (Dupriez 200).

وتـورد «موسـوعة برنـستون في الـشعر وعلومـه» المـصطلح باسـم climax وتعطـي gradation مرادفا له، وتعرفه بأنه «المحسن البلاغي الذي يعبر به عن سلسلة متصاعدة من العبـارات أو الجمـل الـتي تترابـط مـع بعضها الـبعض باسـتخدام تماثـل البدايـة والنهايـة anadiplosis بما يؤدي إلى نهاية تضاعفية أو تراكمية» (Preminger 220).

ويلاحظ على التعريفات الثلاثة السابقة ما يلي:

١- يجعل دوبريبه التدرج في اتجاهين، تصاعدي وتنازلي.

٢- يتسع تعريف دوبريبـه ليـشمل مـصطلحي وهبـة أي التـصاعد والتـدرج ويزيـد علـى تعريفيه بإيراده الترتيب المتنازل جزءا من معنى المصطلح.

٣- يضيق تعريف وهبة عن تعريف دوبريبه بعدم إيراده الترتيب التنازلي.

٤- يضيق تعريف موسوعة برنستون عن تعريف وهبـة وبالـضرورة عـن تعريـف دوبريبـه بجعلها التكرار في نهاية وبداية عبارتين متتاليتين جزءا من التعريف، بينمـا يجعـل وهبة التكرار ركنا في في التدرج دون التصاعد، ولا يورد دوبريبه التكـرار في التعريـف وإنما يورده في التفاصيل.

ملاحظات على أمثلة «معجم مصطلحات الأدب» و«معجم المصطلحات العربية»:

١- يعطي وهبـة الأبيـات الأربعـة الأولى مـن سـونتة سـيدني الأولى مـن مجموعـة سـونتات "أستروفل آند ستلا" مثالاً على التدرج البلاغي:

Loving in truth and fain in verse my love to show,
That she, dear she might take some pleasure of my pain,
Pleasure might cause her read, reading might make her know,
Knowledge might pity win and pity grace obtain.

٢- يعطي وهبة للتدرج البلاغـي أي المقيـد بـالتكرار مثـالاً هـو التـالي: «الـسد العـالي يولـد الكهرباء، والكهرباء تدير المصانع، والمصانع تنتج المصنوعات».

وهذا المثال لا يناسب المقام لكونه كلاما عاديا، فضلا عما فيه مـن ضـعف في عبارتـه الأخيرة: «المصانع/المصنوعات». والأولى منه قولـه تعـالى في سورة الحـشر: «لـئن أخرجـوا لا يخرجون معهم ولئن قوتلوا لا ينصرونهم ولئن نصروهم ليولن الأدبار ثم لا ينصرون».

٣- يعطي وهبـة في «معجم مـصطلحات الأدب» مثـالا باللغـة الإنجليزيـة للتـصاعد البلاغـي مأخوذاً من رسالة القديس بولس إلى الكـورينثيين: «لا عـين رأت ولا أذن سمعـت ولا خطـر بقلب بشر ما أعده الرب...» (معجم مصطلحات الأدب ١٩٨).

٤- يعطي وهبة والمهندس في «معجم المصطلحات العربية» مثالا آخر للتصاعد هو قوله تعـالى: «وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج».

والمثال الأول له نظير في الحديث النبوي الشريف من قوله النبي صلى الله عليه وسلم «قال الله أعددت لعبادي الصالحين ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر» (البخاري، رقم ٣٠٠٥). وهو أوضح في إظهار التصاعد من الآية، فضلا عن تطابقه مع المثال الإنجليزي.

ومما يمكن أن يمثل به للتصاعد البلاغي كذلك قوله تعالى «لا الشمس ينبغي لها أن تسبق القمر ولا الليل سابق النهار وكل في فلك يسبحون» (يس٤٠).

١١- تصالب الكلام، المقابلة العكسية: chiasmus

تعريف المعجم: ١- قلب ترتيب كلمات الجملة في جملة تالية لها بقصد التأثير، وذلك كقوله تعالى «يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي».

٢- هو أن تعكس المعنى بين قضيتين بأن تقدم جزءا في الكلام ثم تؤخره وتقدم ما أخرت، مثل قول سعد الدين التفتازاني (٧٢٢-٩٩٣ هـ):

طويت بإحراز الفنون ونيلها　　رداء شباب والجنون فنون
فحين تعاطيت الفنون وحظها　　تبين لي أن الفنون جنون

تعليق: لم أجد من استخدم مصطلح «تصالب الكلام» أو «المقابلة العكسية»، فهو ترجمة من المؤلف كما يعلم من «معجم مصطلحات الأدب». وهذه الترجمة تشيع في معاجم المصطلحات الطبية كذلك، حيث يستخدم المصطلح الأجنبي في علم التشريح!

ويورد محمد بن على الجرجاني تلك الظاهرة البلاغية تحت اسم «العكس» ويعرفه بأنه «أن يوصل كلام بآخر ويعكس كلمتاه، كقولهم: عادات السادات سادات العادات، وكلام الملك ملك الكلام، ومنه قوله تعالى: «يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي». ومنه قول الشاعر:

فرد شعورهن السود بيضا　　ورد وجوههن البيض سودا

وقد أورد جلال الدين القزويني في «الإيضاح» هذه الأمثلة تحت اسم «العكس والتبديل» (٣١٠-٣١١)، وكذا ابن أبي الأصبع المصري في «بديع القرآن» (١١١)، فمدار ترجمة المصطلح على كلمة «العكس» أو كلمة «التبديل»، أو الكلمتين معاً كما فعل الجلال القزويني.

وقد أورد المصنفان مصطلح «العكس» في مادة أخرى دونما إشارة إلى هذه المادة، وترجما للمصطلح بلفظ antimetabole. فإذا علمنا أن كدُن أحال في مادة antimetabole ببساطة على مصطلح chiasmus (Cuddon 46) وأن دوبرييه ينقل عن لانهام Lanham القول بترادف المصطلحين الأجنبيين (Dupriez 47)، تبين ما يحتاج إليه المعجم من إحالات تبادلية cross-references.

وحيث وجد المصطلح محتويا على نفس المثال الذي ساقه المصنفان فكان الأولى إيراد المصطلح المستخدم في كتب البلاغة العربية، ثم إن ارتأى المصنفان زيادة الإيضاح أو عدم كفاية المصطلح المستقر الاستخدام في كتب البلاغة العربية يضيفا ما يشاءان. وقد استخدم المصنفا

١٢-التعرف anagnorisis

تعريف: في فن الشعر لأرسطو هو: «الانتقال من الجهل إلى المعرفة الذي يؤدي إلى الانتقال من الكراهية إلى المحبة، أو من المحبة إلى الكراهية عند شخصيات المأساة المقدر لهم السعادة أو الشقاوة».

وخير مثال لذلك: مأساة «أوديب ملكاً» لسوفوكليس (ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي) عندما يكتشف أوديب أنه قاتل لأبيه لايوس، ومن هذه اللحظة انقلبت أحداث المأساة رأساً على عقب.

تعليق: أورد كَدُنْ في معجمه هذا المصطلح اليوناني الأصل وأعطاه المقابل الإنجليزي recognition. وبهذا يتميز المصطلح الأدبي الوارد عند أرسطو عن التعرف بمعناه العادي الشامل الذي تقوم به كلمة recognition. بينما اكتفى وهبة والمهندس بالكلمة العربية المساوية للكلمة الإنجليزية. وهذا المصطلح قريب في المعنى من مصطلح «لحظة التنوير» الذي استخدمه الدكتور رشاد رشدي في كتابه «فن القصة القصيرة»، وهو استخدام مستقر ويحمل طابع الاصطلاح. فكان لابد من إشارة إليه في المعجم، حتى وإن ارتأى المصنفان أن المادة الأجنبية لا تترجم بالمصطلح العربي المقترح.

وقد ذكر المصنفان مصطلح «لحظة التنوير» بالفعل في مادة «القصة القصيرة» على سبيل الموافقة، فقالا: «ولذلك فإن النهاية هي النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها، لذلك سميت «لحظة التنوير»، ومع هذا لم يثبتا له مادة في المعجم على كثرة تلك المواد التي هي عبارة عن ترجمات لمصطلحات أجنبية ليست مستقرة في علوم الأدب والبلاغة العربيين، فكان الأولى وجود مادة لمصطلح «لحظة التنوير» تقابل مصطلح illumination الذي استخدمه القاص والناقد الإنجليزي H.E. Bates في كتابه عن القصة القصيرة (عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة ٣٧).

وقد أشار محمد عناني إلى أن مصطلحات القصة القصيرة التي استخدمها بيتس هي نفس المصطلحات التي استخدمها أرسطو في «فن الشعر» لدراسة المسرحية: «لم يكن رشدي يعني، مثلما لم يكن بيتس يعني... أكثر مما كان يعنيه أرسطو بالبداية والوسط والنهاية beginning, middle, end في المسرحية *ومن ثم في كل قصة*». ويضيف بعد أن يشرح بناء القصة القصيرة: «هذا التصور البسيط للتركيب مأخوذ من المسرح». (في كتابه (المصطلحات الأدبية الحديثة ٣٧).

١٣- تبادل البداية والنهاية أو تماثلهما epanastrophe

ساق المصنفان هذه الترجمة مرة أخرى تحت مصطلح «تماثل البداية والنهاية»، ولا ضرورة لهذا التكرار مع استخدام كلمة تماثلهما في الاصطلاح الحالي، فكان يمكن جمع كلمتي تبادل وتماثل داخل مادة واحدة، خاصة وقد استخدم المصنفان الشاهد نفسه للتمثيل للمصطلحين.

١٤- الجناس المتشابه antanaclasis

تعريف: هو الجناس الذي اتفق فيه المتجانسان خطًا وكان أحدهما مركباً. ومثاله قول البُستي:

إذا ملك لم يكن ذا هبة ‏ ‏ ‏ فدعه فدولته ذاهبة

تعليق: يشير مجموع التعريفات إلى أن المصطلح الأجنبي يقصد به تكرار للفظ مع اختلاف في المعنى، وليس ثمة إشارة إلى تركيب أحد اللفظين. بل إن وهبة نفسه في «معجم مصطلحات الأدب» لا يزيد على هذا شيئا عند تعريفه للفظ الإنجليزي، فيقول: «التكرار المغاير: تكرار الكلمة أو العبارة بمعنى مختلف أو عكسي». وما يورده من الأمثلة الإنجليزية والفرنسية ليس فيه أي تركيب. قد يتسع المصطلح الأجنبي للظاهرة، وعندئذ ينبغي الإشارة إلى التفاوت بين تقييد المصطلح العربي وإطلاق الأجنبي.

١٥- الجناس المركب: equivocal rhyme

تعريف: في علم البديع العربي: أن يكون أحد اللفظين المتماثلين في الصوت مركبا من كلمتين فأكثر، وهو إما متشابه إن اتفق اللفظان في الخط والصوت، وإما مفروق إن كانا متحدين في الصوت مختلفين في الخط. مثال المتماثل قول أبي الفتح البستي (٤٠٠ هـ):

إذا ملك لم يكن ذا هبة ‏ ‏ ‏ فدعه فدولته ذاهبة

ثم يورد مثال المفروق.

تعليق: أوردنا المادتين كما هما إظهاراً للتكرار وعدم التنظيم الواقعين في المعجم، فضلاً عن التحفظ على استخدام لفظ antanclasis في ترجمة المصطلح الأول. ومما يزيد التساؤل إلحاحاً كون المادتين تردان في الصفحة نفسها، بل في العامود نفسه من الصفحة.

١٦- حسن التعليل conceit

تعريف المعجم: أن يلتمس الأديب للشيء أو للظاهرة علة أدبية طريفة تناسب الغرض الذي يرمي إليه بدلاً من علته أو علتها الحقيقية، وذلك كقول ابن الرومي:

أما ذكاء فلم تصفر إذ جنحت ‏ ‏ ‏ إلا لفرقة هذا المنظر الحسن

تعليق: استخدم المصنفان نفس المصطلح الإنجليزي لترجمة مادة «المجاز الطريف» مع اختلاف تعريفي المصطلحين، والترجمة الإنجليزية لا تناسب التعريف لأن الشكل البلاغي المسمى conceit وهو ما يسميه المصنفان «المجاز الطريف» هو في الأساس عبارة عن استعارة تقيم تشابهاً بين أشياء لا يبدو منها علاقة ظاهرة. أما «حسن التعليل» فيرد إذا أراد الشاعر أن يعلل للجمع بين المتباعدات. أي حسن التعليل يلتمس مسوغاً لإقامة علاقات خفية بين طرفي المجاز أي المشبه والمشبه به. ومنه قول الشاعر:

لا تعجبوا من بلى غلالته   قد زر أزراره على القمر

فالبيت يقوم على قياس ضمني مقدمته الأولى غير المذكورة: ضوء القمر يبلي الثياب، ومقدمته الثانية: المدوح ثيابه بالية، فتصبح النتيجة: المدوح قد ارتدى ثيابه على القمر. وهذا إشعار بعلو شأن ذلك المدوح. وهذا القياس غير التام هو ما يسمى enthymeme. وعليه يمكن ترجمة حسن التعليل بهذا المصطلح، كما يمكن ترجمته، أو بـ argumentative conceit (Bethell 145) على أساس أنه نوع معين من أنواع «المجاز الطريف» يقوم على التعليل، مع إفراد مصطلح conceit «للمجاز الطريف».

والبيت الذي استشهد به المصنفان من هذا القبيل، فمقدمته الأولى: الشمس تصفر لفرقة المناظر الحسنة. ومقدمته الثانية: وجه فلانة منظر حسن. فتكون النتيجة: الشمس تصفر لفراقها وجه فلانة أو لفراق ذلك المنظر الحسن.

ولا يخفى أن البيتين السابقين يحتويان على حسن التعليل لا على «المجاز الطريف»، فلا يمكن ترجمة المصطلح العربي بكلمة conceit.

١٧- الحقيقة اللغوية objective language

تعريف: هي مدلول الكلمة المستعملة فيما وضعت له بحيث تدل على معناها بنفسها من غير حاجة إلى علاقة أو قرينة، وذلك كاستعمال القمر للكوكب المعروف لا للوجه المشرق مثلاً.

تعليق: الحقيقة اللغوية هي ما يقابل المجاز metaphtorical/figurative meaning فلا وجه لهذه الترجمة التي تعني لغة متصفة بالاقتصار على الحقيقة دون المجاز. ويقال في اللفظ هو حقيقة في كذا مجاز في كذا، كالمثال السابق، فالقمر حقيقة في الكوكب مجاز في الوجه. والأولى ترجمة «الحقيقة» بتعبير literal meaning، كما يترجم المجاز بتعبير figurative meaning.

١٨- رافضة الشيعة Shiite rejectionists (rafitu'sh-shi'a)

تعريف المعجم: هم الذين يؤمنون بكتاب الجفر، وهو كتاب يزعمون أنه عند أئمتهم، وفيه كل صنوف العلم وكل ما يكون إلى يوم القيامة...

تعليق: لا علاقة لمصطلح "الرافضة" بكتاب الجفر، فالرفض موقف سياسي لا علاقة له بالعلوم الغيبية في الأساس. قال الشهرستاني في الملل والنحل عند حديثه عن الشيعة الزيدية أتباع زيد بن علي: «ولما سمعت شيعة الكوفة هذه المقالة منه، وعرفوا أنه لا يتبرأ من الشيخين: رفضوه حتى أتى قدره عليه؛ فسميت رافضة» (الجزء الأول ١٥٥). وهذا المعنى واضح من تسمية الرافضة.

ومما ينبغي إلحاقه بهذا التعليق تجنبا للتكرار ما أورده المصنفان في مادة الشيعة الزيدية حيث يصفانها بأنها «أهم فرقة شيعة بعد الكيسانية»، وهو خلاف الواقع، إذ لا يخفى أن أهم فرق الشيعة على الإطلاق هم الإمامية.

١٩- روح الأسلوب، الجو العام tone

هذا المصطلح- إن جاز تسميته بذلك- إنما هو ترجمة لمصطلح tone الذي رسخه الناقد الإنجليزي أي. إيه. رتشاردز I.A. Richards. وجرى الدكتور محمد عناني في مؤلفاته على ترجمة هذا المصطلح بكلمة «النغمة»، وهي ترجمة أكثر دقة. ويعيب التعبير العربي شيئان: أولاً: أنه ليس بمصطلح؛ ثانياً: أنه أوسع دلالة من المصطلح الإنجليزي، وهو ما استدركه محمد عناني على مجدي وهبة بقوله: «ولكن هذا تفسير أعم وأشمل من المقصود» (المصطلحات الأدبية الحديثة ٤٠).

٢٠- الصورة البيانية figure of thought

تعريف المعجم: التعبير عن المعنى بطريق التشبيه أو المجاز أو الكناية أو تجسيد المعاني.

تعليق: يعرف جورج إيه كينيدي هذا المصطلح بأنه «تغيير مفاجئ في تركيب الجملة، أو ترتيب للأفكار، لا الكلمات، داخل الجملة يجذب الانتباه لنفسه. فالطباق صورة فكرية (ما يعبر عنه المصنفان بالصورة البيانية) تؤثر في الترتيب: "سمعتم انه قيل: تحب قريبك و تبغض عدوك. وأما أنا فاقول لكم أحبوا أعداءكم باركوا لاعنيكم أحسنوا إلى مبغضيكم وصلوا لأجل الذين يسيئون إليكم و يطردونكم". (متى ٥: ٤٣-٤٤)؛ السؤال البلاغي [صورة فكرية] تتعلق بتركيب الجملة: " انتم ملح الارض و لكن إن فسد الملح فبماذا يملح" (متى ٥:١٣)» (Kennedy 27).

كما يتضح من كلام كينيدي فمعنى هذا المصطلح باللغة الإنجليزية يختلف عما أورده المصنفان. وهذا المصطلح غير واسع الاستخدام على أية حال، ويبدو غير مستقر بعض الشيء، وإن كان وجد عند البلاغيين الغربيين القدماء مثل شيشرو وكوينتيليان مبادئ للتفرقة بين المصطلحين (Bowers 249-50). هذا فضلاً عن أن المصنفين لا يوردان المعنى الشائع لمصطلح figures of speech، بل يحيلان على علم المعاني، بينما الاستخدام الشائع يجعل المصطلح ألصق بعلم البيان، كما في تعريف كدُن Cuddon لمصطلح figurative

language على سبيل المثال. ولكن وهبة يورد المعنى المعهود للمصطلح في معجمه المنفرد كواحد من ثلاثة معان لهذا المصطلح وهو: «الصورة البلاغية» معرفاً لها بأنها «كل وسيلة بلاغية للتعبير عن المعنى المقصود بطرق التشبيه أو المجاز أو الكناية» (معجم مصطلحات الأدب ١٧١).

وكما سبقت الإشارة في مصطلحات أخرى، فليست هذه بمصطلحات عربية أصيلة وكان الأفضل الاستغناء عنها بمصطلحات البلاغة العربية، بدلاً من تضمين المعجم مواد واردة في «معجم مصطلحات الأدب» الذي يتجه من المصطلح الإنجليزي إلى التعريب عكس هذا المعجم الذي ينطلق من المصطلح العربي وصولاً إلى الترجمة باللغة الإنجليزية.

٢٠-عكس الآية: antiparastasis, antistrophe

تعريف: انعكاس الآية بسبب تفنيد حجة المجادل بنفس ما احتج به.

تعليق: مثل له المصنفان برد أحمد بن حنبل على الجهمية القائلين إن الله شيء لا كالاشياء، حيث يقرر أن شيئا لا كالأشياء هو لا شيء. ومثلا له كذلك بقوله تعالى: «لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا» (الأنبياء ٢٢).

ولكن دوبرييه يعرفه بأنه «نوع من التفنيد بإظهار أن موضوع الشكوى أو القدح هو جدير بالثناء على عكس ما قيل». وهذا التعريف وأمثلته تقود إلى قوله تعالى: « ومنهم الذين يؤذون النبي ويقولون هو أذن، قل أذن خير لكم» (السيوطي ج ٢، ١٧٤).

كما أن لهذا النوع مصطلحاً ورد في بعض كتب البلاغة مثل «بديع القرآن» لابن أبي الأصبع المصري، و«الإشارات والتنبيهات» لمحمد بن علي الجرجاني. وأورده السيوطي في «الإتقان في علوم القرآن» وهو «**القول بالموجَب**» (ج٢، ١٧٤)، وعرفه ابن أبي الأصبع المصري بأنه «رد كلام الخصم من فحوى كلامه» (بديع القرآن ٣١٤).

يقول دوبرييه في معجمه الصادرة طبعته الأولى باللغة الفرنسية سنة ١٩٨٤: «يبقى المصطلح غير مدون في علوم البلاغة في اللغة الإنجليزية» (Dupriez 49). وقوله هذا له نصيب من الواقع إذ لم يورده كَدُنْ مثلاً ولم توره موسوعة برنستون.

وحيث لم يورد المصنفان المصطلح العربي بإزاء المصطلح الأجنبي المناسب، وحيث اعتمدا على ترجمة المصطلح الأجنبي غير المدون في مراجع البلاغة الإنجليزية على ما قرره دوبرييه، فكان الأفضل إهماله.

٢٢-علم البيان rhetoric of tropes and metonymies

تعريف المعجم: علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة (التلخيص للقزويني).

تعليق: تتعلق مصطلحات علم البيان بعنصر الصورة والأشكال البلاغية مثل الاستعارة والكناية والتشبيه والتمثيل، ويبحث هذا العلم أنواع هذه الأشكال البلاغية والفروق بينها. وتأسيسا على التعريف المتقدم وعلى ما بوبه البلاغيون العرب في باب البيان. فالتشبيه أحد الأبواب الرئيسة في هذا الفرع من البلاغة. إلا أن الترجمة التي ساقها وهبة والمهندس لا تشمل التشبيه، لأن مصطلح trope أي المجاز لا يشمل التشبيه، لاحتواء المجاز ضرورةً على عملية انزياح لا توجد في التشبيه الذي يحافظ فيه طرفاه على تمايزهما. كما أن كلمة metonymies تشمل الكناية وجميع علاقات المجاز المرسل خلا علاقة الجزء والكل، فتندرج تلك العلاقة في الشكل البلاغي المسمى synecdoche. هذا فضلاً عن أن مصطلح metonymy يعرف على أنه مجاز trope (Dupriez 280). فلا مسوغ لاستعمال كلمة metonymy بعد كلمة trope. وعليه فالأفضل أن تستبدل كلمة simile التي تعني التشبيه بكلمة metonymy، لتصبح الترجمة شاملة لمصطلح علم البيان.

٢٣- العلوم الثلاثة trivium

تعريف المعجم: هي العلوم التي كانت تتألف منها الدراسة التمهيدية في جامعات العصور الوسطى بأوربا، وهي النحو والبلاغة والمنطق.

تعليق: قد يبدو من المصطلح أنه لا علاقة له بالثقافة العربية، بل تعريفه في المعجم يقرر أنه أمر يتعلق بجامعات أوربا في العصور الوسطى، مما يطرح التساؤل عن سبب إيراد المصنفين له في معجم للمصطلحات العربية.

ولكن وجد في كتب التأريخ للعلم أو التي تقدم وصفا للعلوم العربية التقليدية تفرقة بين العلوم الشرعية والعلوم الآلية أو **علوم الآلة**. يقول القنوجي في «أبجد العلوم»: «وذلك أن العلوم المتداولة على صنفين: علوم مقصودة بالذات كالشرعيات والحكميات وعلوم هي آلة ووسيلة لهذه العلوم كالعربية والمنطق». ومعنى الآلية أن تلك العلوم آلة لفهم العلوم الشرعية من فقه وعلم كلام وتفسير وغير ذلك، فعلوم الآلة نظر إليها نظرة قريبة من مثلث العلوم التأسيسية الذي كان يمثل الدراسة التمهيدية في أوربا في العصور الوسطى. وعليه يكون هذا هو المصطلح الذي يمكن ترجمته بمصطلح trivium أو البحث له عن ترجمة أخرى.

٢٤- القدامى Ancients

تعريف المعجم: يقصد بالمصطلح الإنجليزي:

١- أئمة الأدبين الإغريقي والروماني

٢- أدباء إنجليز وفرنسيون في القرن السابع عشر، يؤمنون بتفوق القدامى تفوقاً معجزاً، وضرورة تقليدهم.

المحدثون Moderns

تعريف المعجم: هو ذلك الفريق من الكتاب الفرنسيين الذين اشتركوا فيما يسمى بالنزاع بين القدامى والمحدثين (١٦٨٧-١٧١٤)، والذين كانوا يدافعون عن ضرورة التجديد في الصيغ والموضوعات الأدبية وعدم الالتزام بمحاكاة القدامى من الإغريق والرومان.

تعليق: مصطلحا القدامى والمحدثون مصطلحان راسخان في النقد العربي القديم، والموازنة بين المتقدمين والمتأخرين قضية شغلت أذهان النقاد والشعراء فتعرض لها على سبيل المثال ابن سنان الخفاجي (سر الفصاحة ٣٢٧-٣٣٥) وابن قتيبة في «الشعر والشعراء» (طبانة: ٢٠٩-٢١٠). وهذه مادة من بعض مواد تحتاج لمراجعة وتنقيح في المعجم كي لا نطمس ما فيه من الريادة والإجادة.

٢٥- القدرية belief in free will

ورد في هذه المادة ذكر الحسن البصري على أنه كان على رأس مذهب الاختيار الذي هو مقابل مذهب الجبر، وهي مسألة فيها خلاف بين المؤرخين على أية حال. قال الشهرستاني: «ورأيت رسالة نسبت إلى الحسن البصري كتبها إلى عبد الملك بن مروان وقد سأله عن القول بالقدر والجبر، فأجابه فيها بما يوافق مذهب القدرية، واستدل فيها بآيات من الكتاب، ودلائل من العقل، ولعلها لواصل ابن عطاء؛ فما كان الحسن ممن يخالف السلف في أن القدر خيره وشره من الله تعالى» (الشهرستاني ٤٧).

وقد ذكر المصنفان أن تاريخ ميلاده هو سنة ٤٠ هـ وتاريخ وفاته سنة ١٣٢ هـ، وهذا خطأ، إذ ميلاد الحسن البصري، ومولده سنة ٢٣ هـ ووفاته في سنة ١١٠.

٢٦- القراءات readings of the Qur'an

تعريف المعجم: هي قراءة القرآن الكريم بلحون (أي لهجات) مختلفة كالفتح والإمالة والإظهار والإدغام والمد والقصر وترقيق الحرف وتفخيمه وضم الهاء والميم في نحو «عليهم». ...

تعليق: تعطي كلمة reading معنى التأويل والفهم دون أن تتعلق بطريقة نطق الكلمات. وهذا يتضح من تعريف مادة «القراءة» التي تلي مادتنا في المعجم. ويعرف المعجم القراءة على أنها (١) تحريك النظر على رموز الكتابة منطوقة بصوت أو من غير صوت مع إدراك العقل للمعاني التي ترمز إليها في الحالتين. (٢) طريقة خاصة لتأويل ما يقرؤه المرء لنص فهمه غيره فهما مختلفاً. إلا أن المعجم يقحم معنى القراءة التي هي مفرد القراءات القرآنية ليحقق اتساقاً بين تعريف المادتين فيضفي على كلمة reading ما لا تعنيه في اللغة الإنجليزية، وهو طريقة التلفظ

والأفضل في هذه الحالة نقل الكلمة صوتية إلى اللغة الإنجليزية فتصبح qira'at، مع وضع عبارة تترجمها بدقة أكبر، ونقترح في هذا أن تكون الترجمة methods of articulating the Qur'an، أو methods of Qur'anic articulation.

٢٧- القول بالموجب deliberate equivocation

تعريف المعجم: هو حمل كلام الغير على غير ما قصده، كقول ابن حجاج (٣٩١):

قالَ: ثَقَّلْتُ إذ أتيتُ مراراً قلتُ: ثَقَّلْتَ كاهلي بالأيادي

فثقلت في كلام صاحب حجاج معناه حمَّلْتُكَ المُؤنةَ بكثرة زياراتي، فحمل ابن حجاج كلامه على معنى: ثقّلت كاهلي بما أغدقت علي من نعم وأياد.

أو هو أن يجاب السائل بغير ما سَأَلَ عنه...

وعند ابن أبي الأصبع (٦٥٤) في كتاب «تحرير التحبير»: القول بالموجب هو رد الخصم كلام خصمه من فحوى كلامه...

تعليق: أورد المصنفان ثلاثة تعريفات ولم يترجما المصطلح بما يعطي معنى أي واحد من هذه التعريفات، بل لا تعطي الترجمة سوى معنى بيت ابن حجاج، لأن الترجمة الحرفية لتعبير deliberate equivocation الذي ترجما به المصطلح العربي هي: «التشريك اللفظي المتعمد»، أي استخدام كلمة وردت في كلام المحاور بمعنى مغاير. وهذا خلاف ما تعطيه التعريفات، ولا يستفاد إلا من البيت المثل به. ويلاحظ أن كلمة «الخصم» الواردة في كلام ابن أبي الأصبع غير دقيقة كما يتضح من المثال وأن التعريف الذي يعطيه المصنفان أدق نسبيا غير أنه لا يشير إلى أن في كثير من الأمثلة التي يمثل بها للقول بالموجب يتضمن الكلام الثاني أو التعقيب شيئاً من لفظ المتكلم الأول، كما في بيت ابن حجاج وكما في الآية المستشهد بها في المادة السابقة.

فنحن في هذين المثالين بإزاء ما ليس بمصطلح «عكس الآية»- رغم وجود المصطلح العربي- ترجم له بمصطلح. ثم نحن بإزاء مصطلح عربي هو الذي كان يجب استخدامه في المادة الأولى ترجم له بغير المصطلح الأجنبي الذي استخدم رغم ذلك في ترجمة ما ليس بمصطلح.

والمشكلة التي أدت إلى حدوث مثل هذا التضارب هي اعتماد «معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب» على «معجم مصطلحات الأدب»، مما أدى إلى تكرار بعض المواد مع اختلاف الترجمة، وإلى إدخال ما ليس بمصطلح في معجم للمصطلحات.

٢٨- الكناية metonymy ؛ المجاز المرسل hypallage; synechdoche

تظل ترجمة هذين المصطلحين مشكلة لكون مدلولي المصطلحين في اللغة العربية يتقاطعان مع مدلوليهما في اللغات الأوروبية، فكلمة metonymy تدل على كل الكناية وجميع علاقات المجاز باستثناء علاقة البعض بالكل والعكس، وكلمة synechdoche تشير إلى علاقة البعض بالكل فقط، وعليه فإن أية محاولة لترجمة إحدى المصطلحين العربيين بالمصطلحين الإنجليزيين أو العكس ستظل غير دقيقة بل ومضللة في كثير من الأحيان

٢٩- المجاز العقلي figure of thought

تعريف المعجم: هو إسناد الفعل إلى غير فاعله، كقولك: «بنى أبو جعفر المنصور مدينة بغداد»، والحقيقة أنه لم يبنها وإنما بنيت بأمره.

تعليق: هذا مثال آخر على ما يحتاجه المعجم من تنقيح . فقد ترجم لتعبير المجاز العقلي بمصطلح إنجليزي استخدمه ترجمة من قبل لمصطلح آخر يختلف في معناه عن معنى المجاز العقلي وهو مصطلح الصورة البيانية. وهذا المصطلح الذي يبدو عربيا هو في الحقيقة ترجمة لمصطلح figure of thought المستقر في البلاغة الأوروبية لا العكس.وقد سبق الكلام على هذا المصطلح وترجمته في مادة رقم ٢٠. لذا فالأفضل ترجمة هذا النوع بـ metaphorical predication حيث إنه يتعلق بالإسناد كما مر أو trope of reason

٣٠- المذهب الكلامي theological doctrine

تعريف المعجم: هو أن يحتج على المطلوب بطريقة المتكلمين، أي بطريقة الجدل، وأن تستلزم الحجة المطلوب بعد التسليم بالمقدمات، ومثال ذلك قوله تعالى: «وهو الذي يبدأ الخلق ثم يعيده وهو أهون عليه» بمعنى أن إعادة الخلق أهون عليه من بدئه، فهي أدخل في الإمكان منه....

تعليق: المذهب الكلامي كما يقرر التعريف هو سلوك طريقة المتكلمين في الحجاج وليس هو العقيدة الكلامية المتعلقة بالإلهيات كما تدل الترجمة. ولعل ترجمة المصطلح بـ manner of scholastic reasoning هو الأنسب، إذ إن هذا الترجمة التي يعطيها المصنفان يشير إلى اللاهوت الدرسي الذي هو في المسيحية نظير علم الكلام في الإسلام.

خاتمة

لربما تعكس هذه الملاحظات ما هو خلاف الواقع الذي ينطق بما في هذا المعجم وسابقه، أي "معجم مصطلحات الأدب" من جهد رائد يُبقي – رغم هذه الهنات – على هذين المعجمين عمدتين في بابهما، أي باب ترجمة المصطلحات الأدبية واللغوية من الإنجليزية إلى اللغة العربية والعكس. ويتأكد هذا من بالنظر إلى أن المعجم محل الدراسة حوى ما يقرب من ألف وسبعمائة مصطلح وهو عدد ضخم من المصطلحات في عالم هذه المعاجم المتخصصة. فلم يزد عدد المصطلحات التي تضمنتها موسوعة برنستون في طبعتها الثانية الصادرة سنة ١٩٧٤ على سبيل المثال على ألف مصطلح، أياً كان ما يمكن أن يقال عن اختلاف طريقة التناول والمساحة المعطاة لكل مصطلح، وهي تزيد كثيراً في الموسوعة المذكورة. ولا يخفى أن تتبع المصطلحات واستقصاءها على كثرتها مع الترجمة لها هو جهد قائم بذاته بغض النظر عن كيفية عرض وتعريف كل مصطلح. فقد استجمع المعجم مقومات التميز وسعى لتيسير نقل

الثقافة العربية الكلاسيكية خاصة للغات الأوروبية مع خوضه في مناطق وعرة تلتبس فيها المصطلحات وتتشابه التعريفات لا سيما مصطلحات البلاغة.

ومع اشتداد الحاجة إلى صدور مثل هذه المعاجم ونظراً لقلتها النسبية ومع تطور دلالة بعض المصطلحات، فضلاً عن تواصل عملية نقل المصطلح واستقرار ترجمة له دون أخرى، يظل هذا المعجم وسابقه الذي يحمل اسم مجدي وهبة منفرداً حجري أساس في المعاجم اللغوية والأدبية والبلاغية المتخصصة.

المراجع العربية:

الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩١.

الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٩.

الجرجاني، محمد بن علي بن محمد. الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة. القاهرة: نهضة مصر ، والنشر، ١٩٧٢.

ابن جعفر، أبو الفرج قدامة. نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٩.

الجمل، يوسف عبد الرحيم، وعبد الحميد إبراهيم شيحة. قاموس المصطلحات الإسلامية. القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩١.

الخفاجي، ابن سنان. سر الفصاحة. القاهرة: محمد علي صبيح، ١٩٥٣.

رشدي، رشاد. فن القصة القصيرة. القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٦٤.

الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله. البرهان في علوم القرآن. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر، ١٩٧٢.

السيوطي، جلال الدين. الإتقان في علوم القرآن. القاهرة: دار المعرفة، دون تاريخ.

الشهرستاني. الملل والنحل. القاهرة: الحلبي للنشر والتوزيع، دون تاريخ.

طبانة، بدوي. دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث. القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٦٩.

عناني، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي عربي. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، ٢٠٠٣.

القزويني، الخطيب. الإيضاح في علوم البلاغة. تحقيق عبد الحميد هنداوي المختار. القاهرة: المختار للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.

القيرواني، ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٥٥.

المصري، ابن أبي الإصبع. بديع القرآن. القاهرة: نهضة مصر للنشر والتوزيع، دون تاريخ.

مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها. بيروت: مكتبة لبنان، ٢٠٠٧.

وهبه، مجدي. معجم مصطلحات الأدب. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤.

وهبه، مجدي وكامل المهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤.

Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms.New York: CBS, 1987.

Bethell, S. L. "The Nature of Metaphysical Wit". The Metaphysical Poets. (Casebook Series), Ed. Gerald Hammond. Houndmills: Macmillan, 1974. 129-56.

Bowers, John Waite. "Dating 'A Figure of Thought' ". Metaphor and Symbolic Activity. 5(4), 249-250.

Cuddon, J. A. A Dictionary of Literary Terms. London: Penguin, 1979.

Dupriez, Bernard. A Dictionary of Literary Devices, trans. Albert Halsall. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

Fowler, Roger [ed.]. A Dictionary of Modern Critical Terms. London: Routledge, 1973.

Kennedy, George A. New Testament Interpretation Through Rhetorical Criticism. Chapel Hill: UNC Press, 1984.

Preminger, Alex et al. The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton: Princeton University Press, 1993.

مجدي وهبة

ف

ببليوجرافيا

ماهر شفيق فريد

١) أعمال باللغة العربية

كتب ومقالات ودراسات

- مطالعات في الأدب والسياسة ، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٠.
- الأدب المقارن ، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان ١٩٩١.
- له مقالات متفرقة بالعربية والإنجليزية والفرنسية، لم يجمع أغلبها بعد بين دفتيْ كتاب، في الصحف والمجلات والدوريات الآتية:

Le Courier de L"UNESCO; Journal of World History (UNESCO); Encounter (London): Journal of Arabic Literature (Leyden); Fusul (Cairo); Alam Al-fikr (Kuwait); Al-Qahira (Cairo); Shmu'(Nicosia); Al-Ahram Al-Iqtissadi (Cairo); As-siyassa Ad-dawliya (Cairo), Al-Ahram (Cairo); Al-Masrah (Cairo); Hiwar (Beirut).

تتناول:

- مسرحيات شكسبير التاريخية والسياسية.
- الحياة البدائية في الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر.
- رواية باسترناك "دكتور جيفاجو".
- التنظيم الاقتصادي والاجتماعي لقاهرة القرن ١٨.
- أزمات المثقف العربي المعاصر.
- عرض لكتاب ألبرت حوراني (المؤلف بالإنجليزية) "الفكر العربي في عصر الليبرالية (١٨٧٨-١٩٣٩)".

- عرض لكتاب د. محمد مصطفى بدوي (المؤلف بالإنجليزية) عن بدايات المسرح العربي.
- أية أيديولوجيا؟
- ملحمة "بيولف" الأنجلوسكسونية.
- في قلق المثقفين العرب.

ترجمات

أعمال مترجمة من اللغة الإنجليزية / واللغة الفرنسية إلى اللغة العربية

- فرانز كافكا، رسائل إلى ملينا (بالاشتراك مع أحمد أبو زيد).
- فرانز كافكا، رسالة إلى أبي (بالاشتراك مع أحمد أبو زيد) في كتاب: لمحات عن كافكا (بالإنجليزية والفرنسية والعربية) القاهرة يونية ١٩٥٤.
- ستفن سبندر، وظيفة الشاعر، جريدة الأهرام (ضاع مني تاريخها).
- قدماء الإنجليز وملحمة بيولف، دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٤.
- صمويل جونسون، راسلاس أسير الحبشة (بالاشتراك مع كامل المهندس) مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٩.
- جيفري تشوسر، حكايات كانتربري (بالاشتراك مع د. عبد الحميد يونس) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.
- ت. تاتاركيفتش، تصنيف الفنون، مجلة فصول، القاهرة، يناير فبراير مارس ١٩٨٥.
- جان جيرودو، لن تقوم حرب طروادة، مجلة المسرح، القاهرة، مارس ١٩٦٤.
- جان أنوي، آرديل، مجلة المسرح، القاهرة، فبراير ١٩٦٥.
- كتب مقدمة لترجمة الفنان رمسيس يونان لديوان آرثر رامبو "فصل في الجحيم"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٣.
- راجع ترجمة محمد عناني لمقالة جون دريدن "في الشعر المسرحي" وكتب لها مقدمة طويلة، دار المعرفة، القاهرة ١٩٦٤.
- راجع على الأصل اللاتيني ترجمة د. ثروت عكاشة للقصيدتين التاليتين:
مسخ الكائنات لأوفيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
فن الهوى لأوفيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٩.

أعمال مترجمة من اللغة العربية إلى اللغة الإنجليزية/ ومن اللغة الفرنسية:

- Ibrahim Abd El-Qader El Mazini. Ibrahim The Writer. Cairo: General Egyptian Book Organisation 1976.

- Taha Hussein. The Dreams of sheherazade. Cairo: General Egyptian Book Organisation, 1974,

- René Huyghe. Three Lectures on Art. Cairo: National Bank of Egypt, 1965.

- Saheir El Kalamawi, Nanny Karime and the Mammaun; in Mahmoud Manzalaoui (ed.) Arabic short sttories 1945-1965, The American University in Cairo Press, Second Printing 1986.

٢) أعمال باللغة الإنجليزية (والفرنسية)

Cultural Policy in Egypt. UNESCO, 1972.

Alessandro Manzoni: A Centenary Tribute. Cairo: Instituto Italiano di Cultura per la R.A.E., 1973.

"Madame de Genlis in England", Comparative Literature XIII, Summer 1961.

"Mary Hays, Novelist and Dreamer", the Annual Bulletin of English Studies, 1953.

"Pride and Primitivism in the Eighteenth Century", The Annual Bulletin of English Studies, 1954.

"La Mort Ambigue", in Allusion à kafka. Le Caire, 1954.

"A Note on the Manner of Concluding in Rasselas", Cairo Studies in English, Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop, 1959.

"Vissarim Bielensky and the Dilemma of Nationality", Cairo Studies in English, Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop, Vol. XXXII, 1978.

"George Eliot and Ludwig Feuerbach", in Centenary Essays on George Eliot, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1981.

"Textual Relations and Encyclopaedic Order in the Work of Larousse", Alif. The American University in Cairo, Spring 1982.

"An Anger Observed, Journal of Arabic Literature, 1987.

(نقل هذه المقالة إلى العربية زهير على شاكر في كتيب يحمل عنوان "غضب مرتقب" مطبعة المدنى القاهرة ١٩٩١. والمقالة تحليل لـ"رسالة في الطريق إلى ثقافتنا " لمحمود محمد شاكر).

رسائل جامعية (غير منشورة):

- The Treatment of Villains in Polemical Novels 1780-1815, University of Oxford 1953 (B.Litt).

- The Literature of Polite Education in England from 1780 to 1800, University of Oxford 1957 (Ph.D.)

قواميس (إنجليزية / عربية / فرنسية):

- Al-Nafees, Egyptian International Publishing Company Longman, Cairo 2000.

- An Arabic Phrase Book for Use in the U.A.R., Hachette-L.D.F., Cairo, 1964.

An English-Arabic Vocabulary of Scientific, Technical and Cultural Terms. L.D.F., Cairo, 1968.

"Contribution a l"Etude du Vocabulaire Arabe de la Critique Litteraire" (With Charles Vial). Arabica XVII, Fasc 1,1970.

A Dictionary of Cinema, English-French-Arabic (With Ahmad Kamil Mursi), Ministry of Culture: General Egyptian Book Organization, Cairo, 1973.

A Dictionary of Literary Terms, English-French-Arabic. Beirut: Librairie du Liban, 1974: 2nd edition, 1985.

A Dictionary of Arabic Linguistic and Literary Terms (With Kamil El Muhandis). Librairie du Liban, Beirut,1979; 2nd edition, 1984.

A Dictionary of Modern Political Idiom, English-French-Arabic, with an index of French and Arabic terms (with Wagdi Rizk Ghali) Beirut: Librairie du Liban, 1978; 2nd edition, 1986.

"Al Mukhtar", A Concise English-Arabic Dictionary. Beirut: Librairie du Liban, 1989.

كتب حررها باللغة الإنجليزية / والفرنسية:

Vues sur Kierkegaard. S.O.P., Cairo, 1958.

Johnsonian Studies. S.O.P., Cairo, 1962.

Cairo Studies in English. S.O.P., Cairo, 1954-1966.

Sixteenth and Seventeenth Century Verse. Cairo: Anglo-Egyptian bookshop, 1958; 3rd edition, 1971.

Bicentenary Essays on Rasselas. Cairo, 1959.

Centenary Essays on George Eliot. Cairo: General Egyptian Book Organization, 1981.

كتابات عن مجدى وهبة:

Cairo Studies in English : Essays in Honour of Magdi Wahba, Special issue 1990, The Department of English language and literature, University of Cairo (contains: foreword'by Hoda Gindi, A Biographical Note' by Maher Farid, Homage to a teacher' by Mohammad Enani

- د. فاطمة موسى محمود، دراسات عن جونسون، مجلة المجلة، القاهرة أغسطس ١٩٦٢ (أعيد طبعها في كتابها: بين أدبين - دراسات في الأدب العربي والإنجليزي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٥).

- د. لويس عوض، حوار الشاطئين، في كتابه: ثقافتنا في مفترق الطرق، دار الآداب، بيروت. نوفمبر ١٩٧٤ (نشرت المقالة لأول مرة في جريدة الأهرام ١٩٧٣/١/٢٦).

- ماهر شفيق فريد، هوامش ثقافية، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٤ (مقالة: النفيس: معجم إنجليزي - عربي للألفية الثالثة).

- ماهر شفيق فريد، دراسات نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦ (مقالة "مجدى وهبة مترجما" - نشرت لأول مرة في مجلة: أدب ونقد، القاهرة مارس ١٩٩٧).

- د. مينا بديع عبد الملك، مجلة إبداع، القاهرة نوفمبر ١٩٩٥.

- فريدة النقاش، مجلة أدب ونقد، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٦.